

UNIVERSITY OF TORONTO

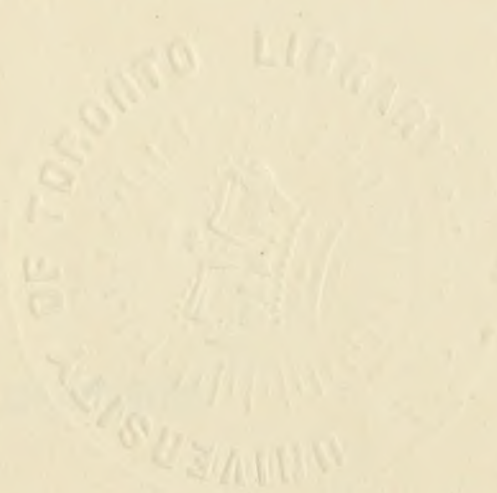


3 1761 00277471 9

Wilhelm von Scholz / Gedanken zum Drama
Neue Folge

Wilhelm von Scholz
Gedanken zum Drama.

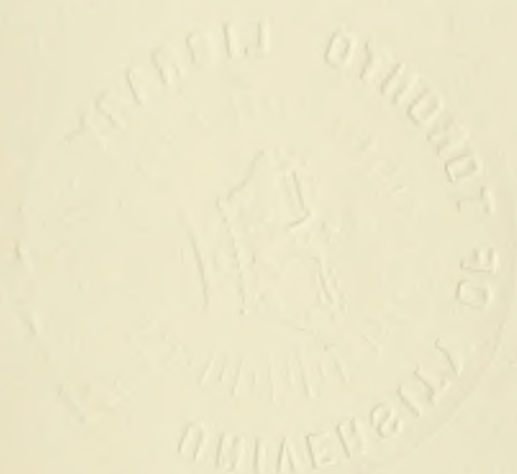
Neue Folge



314285
—
4 - 4 - 35

1 · 9 · 1 · 5

München bei Georg Müller



PN
1623
S35

Copyright 1914 by Georg Müller in München

Printed in Germany

Paul Wegener
herzlich zugeeignet

Das Theater

Hier ist das lächerliche Spiel der Welt
zu Buch gebracht und raumrecht aufgeschrieben,
gelernt und wie natürlich dargestellt.

Nur Schein. Doch dieser Schein so weit getrieben,
daß ihr euch selbst vergeßt mit Raum und Zeit,
die hinter eurem Nahn zurückgeblieben

wie ein zum Bade abgeworfnes Kleid.
Das Spiel rauscht auf. Ihr und das Spiel seid eins:
Ihr taucht euch ein in Schein der Wirklichkeit

und fühlt erschauernd Wirklichkeit des Scheins.

Zwei Vorträge

Das Drama

Berehrte Zuhörer! Ich bitte Sie, die leise Spannung, die für diesen Vortrag in Ihnen ist, zu verwandeln zu dem Gefühle erster Erwartung vor einer noch verhängten Bühne; zu dem, in den Blick auf den Vorhang gedrängten, Sichzurücklassen gegenüber einem Kommenden. Sie sind in der Menge, deren halblautes Gesprächsummen verstummt ist, in großem, aus strahlender Helligkeit plötzlich für das noch tastende Auge tief verdunkeltem Raum, in dem nur der breite untere Saum des faltigen Vorhangs dem eingefallenen Schatten allmählich enttaucht; in dem einen Augenblick völliger oder etwa schon von einem Metallton durchzitterter Stille, die dem Spiel unmittelbar voraufgeht.

Sie finden da in sich einen allgemeinen Hintergrund von Erwartungsgefühlen, der sich schon bildete, als Sie, Kinder noch, im verdunkeltesten Zimmer vor dem aufgespannten Leinentuch saßen, auf dem die Bilder der Laterna magica erscheinen sollten. Die auf die Wand geworfenen Farb- und Schattengebilde der Zauberlampe waren Ihnen damals, was Ihnen heute im weitesten Sinne das Theater ist: vor Ihnen aus Dämmer ent-

stehende und vorübergehende, nicht wirkliche, doch lebendige Scheinbilder, deren bunte Größe und leuchtende Flüchtigkeit Sie mehr fesselte als jedes Bild im Buch; die den ganzen Raum, in ihn hineinwirkend, erfüllen; und die man nur in der Gemeinsamkeit mit mehreren anzusehen Genuß hat.

Auf diesem Hintergrund ungewisser Erwartungsgefühle aber steht deutlich eine bestimmte Spannung, an der all ihre bisherigen Theatererlebnisse mitwirken. Wie das Werk diese Spannung aufnimmt, steigert, befriedigt, enttäuscht, übertrifft, davon hängt Ihr Beifall, Ihre Ablehnung — noch wenn der Vorhang über dem letzten Akt gefallen ist — allein ab.

Dehnen wir den Augenblick vor dem Aufgehen des Vorhanges noch, indem wir ihn mit Gedanken und Erlebnissen füllen! Wir wissen in diesem Erwartungszustand genau, was das Drama ist, ohne daß wir es in Worte fassen. Dies vorausgehende Wissen ist noch nicht von der Sonderart eines Werkes getäuscht und auf die dichterische Einzelgestaltung abgelenkt; es erkennt noch das Typische, Wesentliche des Dramas.

Wir fühlen in diesem Augenblick eine Erregung auf uns zukommen, die wir wollen, die wir begrüßen; die so die Rauheit alltäglicher Empfindungen wie alle persönlichen Leiden und Sorgen in sich aufnehmen, hochreißen, in läuternder Flamme reinigen soll; in der wir untergehen und auferstehen wollen; die in sich die erneuernden Kräfte der befreienden Tat wie die des segensreichen vorübergehenden Auslöschens unsers bewußten Ichs brin-

gen wird. In dem Vorgefühl dieser ersehnten Aufwühlung, in dem leisen Rausch der sogleich in beginnende Erfüllung übergehenden Spannung ist das Nachhallen der großen Wellen, mit denen uns das Drama von der Bühne herab, aus dem aufgerissenen Stück Raum des Lebens, schon überschüttete.

Da wirken, ohne ganz ins Bewußtsein heraufzutauschen, an unserer Erwartung etwa mit:

im Dämmergrau des Morgens ein Schloßhof, auf dem zwei graufende, mit Blut befleckte Schatten stehen, in denen eine Tat Bewußtsein wird. Dazu ein Klopfen, ein unablässiges Klopfen am Thor, das sie in die besudelten Nachhallen zurückscheucht; ein halbtrunkener, verschlafener Pförtner, der noch voll ist von der durch den Traum mitgenommenen Lustigkeit eines Diener-Zechgelages, der diesem Klopfen faul und säumig nachgeht — und dessen Säumen doch die kurze einzige Schicksalsfrist bedeutet, die diese Tat noch von der hereindringenden Entdeckung trennt;

eine niederländische Gerichtsstube, in welcher der Sünder auf dem Richterstuhl sitzt und mit dem Wort, hinter dem er sich zu verstecken sucht, sein eigenes Vergehen nur um so unaufhaltbarer ans Licht ziehen muß;

und hart daneben der Eingang des thebanischen Herrscherpalastes, vor dem die Flehenden der Peststadt liegen, vor dem ein mythischer König arglos, ohne zu wissen, dasselbe tut wie jener sündige Richter: die schlummernde Vergangenheit erweckt, Schicksal, das begraben

schien, an den Tag lockt und, indem er es erkennt, von ihm vernichtet wird;

in dunklem Gewand, in nordischer Wetternacht, versonnen den Wahnsinn spielend, gleich geschickt Gedanken wie Fecht Waffen führend, der Rächer des gemordeten und verrathenen Vaters;

und der Rächer des gemordeten, verrathenen Vaters — ein jugendlicher griechischer Held, der unerkannt heimkehrt, der in mitgeführter Urne seine eigene Asche zu bringen heuchelt und endlich sich der leidenden Schwester zu erkennen gibt, indem er diese Urne, die zwischen ihnen steht, zur Seite stößt;

vielleicht ist in Ihnen der gewaltige Chor, der das Klauschen eherner Füße vernimmt, den Bluttritt der Furien erkennend, und in dessen dunkle Schattenrhythmen nichts als die Jünglingsgestalt des bleichen Brudermörders tritt;

oder der Sturz jenes Mächtigen, der mit dem Worte: „Ich will —“ auf den Lippen rasch aus hohem Sattel bis neben die Hufe seines Pferdes sinkt;

der Fall des Mannes, dessen Name noch höher werden sollte als der Königsname, der sich dem unbewegten Polarsterne vergleicht, als sich schon dreiundzwanzig Dolche seinem Leibe zuehren;

vielleicht der Prinz noch, dem das Leben als Traum vorgegaukelt wird;

die beiden Freunde, die, sich in Liebe umarmend, ewigen Abschied voneinander nehmen vor dem tödlichen Zweikampf;

die zänkischen Ehegatten, die mitten aus ihrer Prügelei heraus sich einig auf den sanften Friedenstag werfen; und viele andere Szenen, Schicksale, Gestalten.

Fülle des Lebens! Das ist das erste, was Sie erwarten, was Sie hinter dem geschlossenen Vorhang erwachen fühlen. Die Welt soll sich aufthun. Wir haben wohl nicht mehr das raumbezwingende Gefühl, mit dem der große englische Bühnenepiker einen Prologus sagen lassen konnte:

„Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
zwei mächtige Monarchien eingeschlossen —“

mit dem er in einem Auftritt seines Fünfkönigdramas ein ganzes Schlachtfeld mit beiden feindlichen Lagern vor die willige Einbildungskraft seiner naiven Zuschauer auf eine Szene zu bringen wagte.

Und doch ist es nicht weniger, was wir erwarten an Raum, der sich öffnen wird. Von einem Vordergrund, auf dem lebensgroße Gestalten stehen, die uns zum ergriffenen Theilhaber ihres Wollens und ihrer Geschehnisse machen, in deren naher Mitte wir für einige Stunden leben sollen — von einem solchen großen Raumvordergrund aus will unser Auge, wie bei jedem Anblick, den die Wirklichkeit uns bietet, in einen noch nicht allzufernen Hintergrund tauchen, aus dem das einzelne herantritt; einen Hintergrund allgemeineren Lebens, mit dem das einzelne wurzelnd zusammenhängt, in dem es Ausgleich findet, und auf dem das Drama nicht mehr, wie für die nächsten Gestalten, als endgültig, sondern als vorübergehendes Schicksal erscheint. Der Dichter muß Ihnen,

das verlangen Sie, mit symbolischer Gestaltungskraft, in hereinspielenden Lebenserscheinungen, diesen Hintergrund so darstellen, wie ihn die bemalten Leinwände des Theaters vor Ihnen aufrollen. Wenn der Dichter für die Handlung seiner Personen eine alte Gasse, einen Marktplatz, ein städtisches Thor als Prospekte aufstellt, so bleiben Ihnen diese Bilder tot, wofern er nicht das Leben einer Stadt, wie fernes Geräusch und Rollen, wie Gesetze und Macht, wie Wollen und Leiden vieler Menschen, in die gemalten Hintergründe zu dichten vermag. Wofern er Ihren Blick nicht immer für Augenblicke sich weiten und über dem einzelnen im allgemeinen ausruhen läßt. Wofern er Ihnen nicht zu geben vermag, daß Sie die nahen Gestalten seiner Dichtung in der ihnen zugehörenden Lebensluft empfinden. Vermag er das, dann werden die leichten Kulissen zu steinernen Mauern, Häusern und Thoren, zu Domen und Sälen, zu Felsen, Wald und blühender Flur.

Aber Sie erwarten noch mehr an Raum und Weite hinter dem Vorhang. Sei die Szene auch nichts in allen Aufzügen als ein Zimmer: durch irgendein halbverhangenes Fenster fällt Licht, sieht der letzte, weiteste Hintergrund alles irdischen Geschehens, der Himmel, herein. Auch ihn fordern Sie als Raum vom Dichter. Wie das Treiben einer Stadt, eines lärmenden Feldlagers, eines gesündereichen Königsschlusses Fäden wirken muß in das Bühnenwerk, dem eines dieser Bilder Rückwand ist, damit Leben vor Ihnen stehe, so muß in jedes Drama die Weite des letzten uns noch erkennbaren Hinter-

grundes, in den wir all unser Sein weit zurückdichten, hereinscheinen.

Es ist nicht ein philosophisch-systematisches Weltbild, das den Dichter befähigt, den Horizont um sein Geschehen aufzurollen. Es ist die Kraft eines Welt- und Seins-gefühles, die er wie Erschauern in seine Gestalten einzugießen vermag, daß sie in ihr entrücktes Schicksal all unser Schicksal mit aufnehmen, daß ihr noch so besonderes Geschick ihnen plötzlich zum allgemeinen Geschick alles Lebendigen wird. Mehr aber als das lyrisch be-
kennende, aus der Handlung aufleuchtende Dichtwort, das er seinen Gestalten gibt, und das uns mitschwingen läßt in und über dem Geschehen, mehr als alles Gefühl ist es eine Fähigkeit im Dichter, mit der er das All um sein Werk schafft, die letzte und unerklärlichste, die nur wenigen Dichtern gegeben ward, die Fähigkeit: Schicksal zu dichten.

Was ist Schicksal? Mehr sicher als das schlechthin folgerichtige Geschehen. Es ist ein Ueberraschendes, das wie ein willkürlicher Einfall auftritt und, indem es wachsend von seiner Wirklichkeit überzeugt, als das Notwendige erscheint. Es hat den sonderbar packenden Charakter scheinbar bestimmter, fast persönlicher Züge im unpersönlichen, unbestimmten Kräftechaos — wie sich für Augenblicke gestaltende Umriffe eines Kopfes, einer Hand in treibendem Gewölk, die nach ihrem Auftauchen wieder in der allgemeinen Richtung des Wolkenziehens verfließen. Es scheint geradezu menschliche Eigenschaften zu haben: Hartnäckigkeit, Böswilligkeit, Ironie, Laune,

auch Humor. Hier drängt, heßt, treibt es ein Geschehen, um dort gemächlich und überruhig zuzuwarten, sich gleichsam auszuschalten. Es tritt dann wieder wie ein seltsamer Magnetismus auf, der nur Gutes oder lauter Schlimmes anzieht. Es ist immer unberechenbar, ist geradehin der unberechenbare Teil im Geschehen: so zwingt es, wenn es anders als alle Erwartung eingetreten ist, den Menschen nach einem umfassenderen Zusammenhang zu suchen, in dem es begründet ist. Eine Weltanschauung läßt darin die höhere Einsicht des das Geschehen lenkenden Gottes verborgen sein; eine ältere setzt es noch über den Gott und nimmt das Geschehen selbst als eine solche, sich im Dunkel des Werdens zur Klarheit vollziehende, höhere Einsicht. Bei seiner die Menschen beugenden, ihrem Willen entzogenen Uebermacht hat es den Doppelcharakter des äußerlich Sinnlosen — verborgen Sinnvollen, der es im Nahen anders zeigt, als rückwärts in der Vergangenheit gesehen. Es reißt den Menschen immer wieder aus seinen kleinen Berechnungen, Zusammenhängen, Sicherheiten heraus, befreit ihn von seiner Sphäre und stellt ihn in die höhere des weiten Geschehens. —

Das Unmeß- und Unwägbar muß in den Gebilden des Dichters entstehen, der Schicksal dichtet. Dann wird seine Phantasie mit jeder neuen Vision überraschen und doch die vorangegangenen Bilder irgendwie vollenden und erfüllen.

So also erwarten Sie hinter dem geschlossenen Vorhang die Welt: den Vordergrund; einen nahen, doch

schon allgemeinen Lebenshintergrund, aus dem heraus die Gestalten in den Vordergrund treten; und einen letzten weiten Allhintergrund, in den sie aus dem Mittelgrunde verschwinden, ehe der Vorhang fällt — einen Allhintergrund, der gleichzeitig vor Ihnen und in Ihnen ist, in dem allein der Reigen der Gestalten in Ihre Seele tritt und Sie aus dem Theater begleitet.

Vielleicht ist das intensive Erleben dieser drei Gründe der Welt — der Welt, wie sie mächtiger Wille, die Wirklichkeit als Elemente packend und noch einmal, ungeheuer und doch erfassbar, körperlich sinnfällig und doch sichtbar durchgeistet, zeitlich vergehend und doch in sich wiederkehrend, noch einmal gestaltete und aufbaute — vielleicht ist das Erleben dieser neuen, verdrängend in die wirkliche getürmten Welt das Höchste, Beste, Letzte, was Sie von der Bühne erwarten; und das Drama nur das wundervolle, köstliche Mittel, diese Welt vor Menschen hinzuzaubern; das Mittel, das die Erregung schafft, welche erst diese Welt glaubt, sieht, erlebt.

Es gibt Mittel, die so hoch sind, solcher Vollendung der Handhabung bedürfen, um zu sein, daß sie selbst fast als ihr einziger Zweck erscheinen. Solch ein Mittel ist das Drama.

Die Erlebnisse, die Ihr Vorgefühl bestimmen, von denen ich einige nannte und in Ihre Erinnerung rief, haben gemeinsam das Spiel in Gegensätzen und mit ihm die Kraft der Erregung. Gleichzeitig zusammenklingend oder einander folgend sind Gegensätze aller Abstufungen lebendig. In Gegensätzen schreitet jedes der großen

Werke, die ein Gefühl vom Wesen des Dramas in uns schaffen.

Ich erinnere Sie aus dem „Macbeth“ an die Nachtszene auf dem Schloßhof von Inverness. Was Sie bei diesem Auftritt als zitternde Erregung und Spannung fühlen, ist nichts als das Ineinanderverschränktsein von Gegensätzen, die immer sich ablösend oder im Zusammenklang sich verstärkend und das seltsame Gebilde eines Zweitones im Gefühl zeugend, einander wie in einem musikalisch schreitenden Rhythmus folgen. Der Mann, der mutlos wird, und das unerschütterte Weib. Der Mörder, in den die Furcht vor seiner Tat schlug, das blitzschnell gewandelte Aussehen der Tat vor und nach der Begehung. Daran schließend die fröhliche, weinlaunige Schlaftrunkenheit des Pförtners; sein gemächliches Zaudern, das gleichzeitig letztes Warten des Schicksals ist. Als neuer Gegensatz das Grausen aus der empörten Natur, das die beiden Ankömmlinge hereinbringen. Und dies ganze Spiel von Gegensätzen hineingebannt zwischen die vom Drama noch auseinandergehaltenen, großen Handlungsantithesen von Tat und Vergeltung, in denen schon eine der höchsten Formen des dramatischen Gegensatzes Erscheinung wird: die gleichzeitig Folge und Rückschlag sind, die, um sich zuletzt aufzuheben, auseinander, wie durch Urzeugung, hervorgehen.

Nichts als Gegensatz sind auch die anderen Beispiele, die ich in Ihr Gedächtnis rief: der Richter wie der König, die, ohne es zu wollen oder zu wissen, ihre eigene Schuld ans Licht ziehen, um über sie und sich zu richten;

der Sohn, der, um den Vater zu rächen, die Mutter töten soll, der, soviel er Pflicht erfüllt, soviel auch verletzen muß; der Mächtige, der in seinem höchsten Willen, im Gefühl völliger Unererschütterlichkeit stürzt. Demetrius, der betrogene Betrüger, der im Moment seiner inneren Entwurzelung gekrönt wird.

Sie können, wenn Sie Drama denken, nicht los vom Gegensatz; und von dem Leben, das er mit sich führt, dem Kampf; und von der Form, in der er sich im Willen spiegelt, dem Konflikt.

Wenn Sie auf den großen Vorhang vor sich schauen, der wie undurchdringliche Zeit über dem längst vergangenen Geschehen des Dramas herabhängt, harrend, daß der Dichter ihn lüfte, die zwischengelagerte Zeit durchsichtig mache, so erwarten Sie einen Kampf. Sie fühlen, daß Kampf und Konflikt die einzige Form ist, in der sich die Vielheit — die für uns, trotz aller aus dem Ich herausgestrahlten Einheit, die Welt immer bleibt — daß Kampf die einzige Form ist, in der sich die Vielheit einzelner Selbständigkeiten überhaupt darstellen kann, daß er die lebensgegebene Weise jedes Geschehens ist: vom Werden des einzelnen Entschlusses im Menschen, über das Sichbilden von Verhältnissen, Freundschaften weniger, bis hinauf zum Entstehen der großen menschlichen Werte und Errungenschaften, der Gründung der Reiche, der Religionen, der volksbeglückenden Gesetze. Sie fühlen, daß alles Nebeneinandersein der Dinge im Raum ein Sichstreitmachen des Raums, ein Sichverdrängen ist; fühlen, daß jede geringste Verschiedenheit sich zum

Gegenjaß und Kampf auswachsen kann, daß die Andersheiten, wenn sie volles Leben werden, einander ableugnen und vernichten müssen. Sie fühlen, daß alle Ruhe geordneten Lebens nichts ist als ein fortwährender verhüllter Kampf; oder ein nur durch die gewaltigsten Gegendruckkräfte, durch Macht und Geseße geknebelter, erstarrter — wie ein in Wellen gefrorener See — der bereit ist, bei der geringsten Lockerung des lastenden Gewichts aufzubrechen und in wilden Kräften zu spielen. Sie sind sich dabei bewußt, daß der von der Menschheit geschaffene Machtdruck des Geseßes, des Rechtes, des geordneten Staates, der allein das Leben in Bergesellschaftung möglich macht, noch nie stark genug war, den Kampf ganz zu binden. Weder ehemals noch heute reichte der Druck gewordener und beherrschter Verhältnisse, in dem wir wie in schwer sich teilender Flut schreiten, überall hin. Immer reißt sich an seinen Rändern kampflustig das Verbrechen los. Immer wallen mehr oder weniger plöbliche Umwälzungen selbst in der Mitte der gespannten Kräfte auf.

Der englische Forscher, dem wir jedenfalls das Wort vom Kampf ums Dasein verdanken, hat an einer der Stellen von visionärer Kraft, die in seinem nüchternen sachlichen Werk stehen, aus Weiten auf die vor seinem Blick schwebende Erdfugel schauend, geschildert, wie dieser große Kampf alles Lebendigen nach den Polen des ewigen Eises und nach den glühenden Sonnengebieten des Gleichers zu, wo die Naturkräfte dem Menschen fremd und feindlich werden, oder in den Höhen der fel-

sigen, einsamen Gebirge, die aus dem ausgeglichenen Mittel unserer Luft heraustrachen, ein Kampf der verbundenen Lebewesen, der Menschen, gegen die unpersönlichen Wettergewalten ist; wie er aber in den mittleren Klimagürteln unseres Erdballes, in denen uns die Natur begünstigt, unvermeidbar zum Kampf der Gleichen gegen die Gleichen wird. Doch er hat hier wie dort festgehalten: wo Leben ist, ist Kampf. Und wenn Sie Fülle des Lebens erwarten hinter dem Vorhang, so erwarten Sie Fülle des Kampfes.

Dieser Kampf der Gleichen gegen die Gleichen, von Mensch gegen Mensch, der im künstlichen Kulturfrieden erstickt ist und niedrig brennt, taucht groß gespiegelt, wie ein Nachleuchten der Urzeit mit ihren mächtigen Gefühlen, in unserem Geiste auf als das Drama.

Kampf packt und fesselt uns in der Wirklichkeit, wo wir ihn sehen oder von ihm hören: der Wettlauf der Pferde, eine Schlägerei, ein Prozeß, Ringkämpfe, das Abwehren einer verheerenden Seuche, ein Krieg. Dabei ist unser Interesse schon an jedem einzelnen Schlag und Rückschlag festgehalten, mehr noch durch das Erwarten der endgültigen Entscheidung, die mit jedem Schritt des Vorgangs näher herankommt und sichtbarer wird.

Würden diese Kämpfe uns auch fesseln, wenn sie nicht — selbst als bloßer Bericht noch — die Schwere der Wirklichkeit hätten? Nein. Wirklichkeit: darin liegt alles. Sie bannt unseren Blick, an ihr sind wir immer beteiligt, und gerade die Wirklichkeit fehlt dem drama-

tischen Bild. Sie erwarten Spiel, nicht Wirklichkeit, hinter dem Vorhang.

So wird das Drama, ohne deshalb in seiner Fülle auf das Mitwirken allerhand dem Leben nachgebildeter Kämpfe zu verzichten, doch vor allem Kämpfe darstellen müssen, die ihre Wirklichkeit nicht verlieren, auch wenn sie nur Spiel und gar vorherbestimmtes Spiel sind; die vielleicht als Spiel noch eine sichtbarere, lebendigere Wirklichkeit gewinnen.

Bergegenwärtigen Sie sich die Wesenheit des Kampfes in all den Mustern des Dramatischen, an die ich erinnerte. In all ihnen ist der äußere Kampf mit Heeren, mit Schwert, Dolch, Gift, ja mit Klugheit, Listen und Ränken nur eine Hülle, ein Gewand für verborgenes Ringen.

Dieser Macbeth, der da vor Ihnen steht, der ringt mit dem Bilde seiner Tat, mit seinem Gewissen, mit der in seiner einfachen, im Grunde edlen Natur wurzelnden Rechtlichkeit. Die geschehene Tat, die als furchtbares unauslöschliches Bewußtsein in ihn getreten ist, die seinen Blick argwöhnisch und lauernd, jeden seiner Schritte unsicher tappend macht, sie ist sein gewaltiger Gegenspieler; sie ist der Verräter in der festen Burg seines Ichs, der die sichtbaren Rächer ruft und hereinläßt.

Oedipus, dessen Richterstab ins Dunkel der Vergangenheit tastet, findet nur sich in der erhellten Nacht, in der er einen fremden Verbrecher sucht, und seine Seele, der umschlossene Ring des Ichs, wird der Richtplatz.

Auch in all den anderen Dramen spaltet ein feindli-

ches Geschick die Seele des Helden zur Zweiheit von Kämpfenden. Hier ist wirklicher Kampf, auch wo er nur Spiel ist. Er hat die Wirklichkeit der Dinge, die nicht voll zutage treten können, solange noch in der groben Welt des Faustkampfes oder des geschriebenen Rechtes gerungen wird, die ganz erst aus ihrem Bann gelöst werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur Schein ist.

Was ist hier wirklich? Und welche Mächte sind es, die die Seele des Helden zerreißen? Mächte, die wir, kraft unserer menschlichen Veranlagung, nie als möglich, sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, wo sie nur genannt werden. Jene Leben zeugenden und fördernden Mächte, Werte, die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Innern heraus alle andere Wirklichkeit so überwächst, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge.

In einem abenteuerlichen Puppenspiel, das den Macbeth-Stoff behandelt, tritt plötzlich in der grotesken Mittelzene ein zweiter Macbeth auf. Und während wir beim Aufeinanderlosgehen der beiden Todgegner noch wissen, welcher für Treue und Recht und welcher für Macht und königliche Größe streitet, wirbeln rasch in derber Prügelei die beiden Macbethe umeinander, und niemand ahnt am Ende des klappernden Ringens, welcher Macbeth gesiegt hat; was dann, höchst spannend, der Fortgang der Handlung enthüllt.

Wie hier, in der skurrilen Puppenszene, die ewige Wirklichkeit ethischer Werte und Mächte, für die zwei Figuren sich schlagen und am hölzernen Halse würgen, einem ganz äußerlichen Balgen Wirklichkeit und Bedeutung leiht und damit unser Interesse sichert, so strahlt der Kampf in der Seele des Helden auch im großen Drama Wirklichkeit über die äußeren sichtbaren Kämpfe, in deren Mitte der seelische Konflikt steht, und die seine natürliche Umwelt bilden. Denn die großen seelischen Zwiespalte pflegen vor allem da zu entstehen, wo die gegebene Situation, in der brennende Fragen aufgerollt sind, den einzelnen zu Entscheidung und Parteinahme drängen. Alle äußeren Bewegungen und Kämpfe werden uns dann wertvoll und interessant, weil sie in den Veränderungen der gegebenen Lage neue Aufgaben, neue Wendungen des Konflikts an die im Mittelgrund der Handlung stehenden Gestalten, die alle irgendwie am Zwiespalt des Helden beteiligt sind, heranbringen. Denn das trägt der naivste Zuschauer ganz sicher im Gefühl: er erwartet immer eine Situation, eine Gegebenheit als Grundlage des Konflikts. Nicht einen Helden, der aus Willkür und Laune plötzlich zu handeln anfängt; sondern inmitten der Gegebenheit von menschlichen Zuständen, Einrichtungen, umgeben von bestimmten und bestimmenden Charakteren, in besonderer Lebenslage einen Mann, der zum Handeln verlockt und gezwungen wird. Wie es ein altes chinesisches Schema des Dramas ausdrückt: ein Mann ist in einem Raum mit mehreren Türen, die er zu öffnen versucht, von denen eine dem Druck nachgibt; er

tappt in ein zweites Gemach, das nur noch einen Ausgang hat, denn die Thür, durch die er kam, ist ins Schloß gefallen und hat keinen Innengriff. Nun lösen sich Schlangen und Drachen aus den Wänden, vor denen er auf den letzten Ausgang zu flüchtet. Das ist ein enger Gang, an dessen Ende wartend ein maskierter Geharnischter mit entblößtem Schwerte steht.

Die Situation führt den Konflikt und mit ihm das Drama herbei.

Vom Konflikt, als dem Wurzelpunkt des Dramas, lassen Sie mich noch ein Wort mehr sagen. Der Konflikt bedingt im Helden nicht ein langes bewußtes Schwanken, sondern setzt nur ein schweres, von den Hemmungen des Zwiespalts beengtes Handeln voraus. Das Zaudern des tragischen Helden ist vielleicht nicht einmal ein Zweifeln, sondern nur ein in Qualen vor sich gehendes Wachsen des siegenden Willens über den unterdrückten.

Der Konflikt steht so sehr im Herzen des Dramas, daß das ganze Werk, soweit es von Blut durchpulst wird, von ihm erfüllt ist. Sie werden bei genauem Zusehen finden, daß ein neues Moment der Handlung immer dann überzeugt und voll begründet erscheint, wenn es sich auf eine der beiden Gegenmächte des Grundkonflikts stützt. Nehmen Sie das Beispiel eines Juden, der von seinem Glauben und seinem Stamme abfiel, um sich unter den Christen eine feste Heimat zu schaffen, und den doch die einzige Heimat, die er hat, seine Vergangenheit, nicht losläßt. In diesem Drama muß jedes Moment der Handlung, wenn es als begründet angesehen werden soll, sicht-

bar aus der alten oder der neuen Heimat des Mannes erwachsen, an den Grundkonflikt erinnern. Das ist sehr viel wesentlicher, als daß es im Sinne der Alltagswahrscheinlichkeit gerechtfertigt ist.

Lassen Sie uns das Ergebnis noch einmal zusammenfassen: als Drama erwarten Sie einen seelischen Kampf, zu dem die Lebenslage einen Menschen zwingt, und der sich nun in äußeren gegensätzlichen Geschehnissen, in Schlag und Rückschlag, im Zickzack einer von antithetischen Kräften zerbrochenen Linie darstellt, um zu einem bedeutjamen Ergebnis zu führen, das den Zuschauer innerlich befreit und befriedigt, reiner und größer entläßt, nachwirkend ihn begleitet; einen Kampf, der eine Umwelt mit sich führt, Lebenslust und die Weite der drei Gründe des Seins. Und Sie erwarten, daß diese Welt, die sich aufstut, Sie in sich hineinziehen, Sie in den Wirbel ihrer Begebenheiten mitreißen, nicht ein kühl Betrachtetes, durch Zeit und Raum von Ihnen Getrenntes bleiben wird. Ein Kind hat einmal zu mir von einer recht schönen Geschichte, in der es ihm über alles gut gefiel, gesagt: „Wie schade, daß man nicht in diese Geschichte hineinkommen kann!“ Dies Kind, welches die epische Erzählung so weit dramatisch erlebte, daß es die Sehnsucht nach einem lebendigen Hineinkommen in die Welt der Geschichte empfand, hat ganz unbewußt auf den, neben anderen, wichtigsten Unterschied des Dramas von der Erzählung hingewiesen. Denn im Drama erfüllt sich dieser kindliche Wunsch: da kommen wir in die Geschichte selbst mit hinein. Mag der epische Dichter uns mit dem

Teleskop seiner Anschauung die fernen Begebenheiten auch nah und lebensgroß vor's Auge rücken: sie behalten eine gewisse Lautlosigkeit hinter der Stimme des Dichters, die zwischen uns und ihnen klingt. Das Drama stellt nicht nur die Handlung sinnlich-gegenwärtig vor uns, es schafft wesentlich mehr, als daß es uns etwa nur zu unbeteiligten Zuschauern eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens machte. Wir werden vor dem Drama: an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende. Der Student, der erregt von der Galerie herabrief: „Wallenstein, Wallenstein, traue nicht! Butler ist ein Verräter!“ brachte in seiner Hingerissenheit den inneren Zustand jedes Zuschauers vor dem Drama zu einem zwar komischen, doch ganz wesentlichen Ausdruck. Denn der Zuschauer des Dramas ist: betrachtender Wille. Im Willen, nicht im Schauen oder Erkennen, spiegelt sich das Drama. Läge der Bann des Dichters und des Orts nicht wie eine Traumlähmung auf diesem Willen, so würde er, wie bei jenem Studenten, sich losreißen und mithandeln.

Man spricht von der Stimmungslosigkeit eines schlecht besetzten Hauses und empfindet damit eine andere wesentliche Seite des betrachtenden Willens. Denn es ist nicht nur der ganze Apparat des Theaters, der — wie bei der *Laterna magica* — lästig und störend sein würde, wenn nicht eine große gefellige Veranstaltung ihn rechtfertigte und dem Zuschauer die Geduld gäbe, ohne Flüchtigkeit sich bei der Sache festhalten zu lassen. Es ist noch etwas anderes, was hier wirkt. Nur der Ge-

samtwille, der aus vielen Einzelwillen auf unerklärbare Weise zusammenfließt, wenn eine Menge von Menschen in gleiche Empfindungen gedrängt werden, der, wie große Akkumulatoren, Spannungen von unerhörter Kraft in sich aufzuspeichern vermag, ohne auszubrechen, ist betrachtend; der Wille des einzelnen ist in sich befangen oder handelnd. Und nur im Gesamtwillen vermag sich das große breite Leben des Dramas, in dem das Allgemeine, Schicksal und Welt, das Besondere, Persönliche, so völlig überragt, entsprechend zu spiegeln.

Selbst der einsame Leser eines Dramas schafft, wie das sichtbare Bild der Handlung auf der Bühne, auch die mitzuschauende Menge im Geiste um sich, in der er sich untergehen läßt, aus der Menschheitsgefühl in seine Brust einströmt. Indem der Dichter, der immer einen inneren Zuschauer in sich trägt, die Menge um sich weiß, wenn er Handlung und Gestalten dichtet, wird das Drama ein Kunstwerk, das mehr aus der Gemeinschaft als dem einzelnen hervorgeht, bei dem der Dichter nur der Sprecher dessen ist, was alle bewegt. So treten die Zuschauer mit in das Drama hinein, wie ein großes, begleitendes Gefühlsorchester; oder auch: sie sind der mächtige Resonanzboden, in dem die Töne ihre Kraft, ihren wundervollen Hall finden. In der Menge verfließen die Wellen der Handlung und, wie der Dichter aus ihr zu sprechen scheint, so rollen aus dem Willen der Menge neue Wogen heran. Der betrachtende Wille genießt sich gleichzeitig als schöpferisch schauend. Und der Letzte auf der Galerie fühlt dunkel, daß er mitwirkt an dem, was

da vor ihm steht, daß er die Schöpfung nicht eines willkürlichen einzelnen sieht, sondern einer Gesamtheit.

Das ist das Drama: das Menschheitskunstwerk, in dem der Dichter nicht Herr, sondern der ehrfürchtige Diener der aufgetürmten geistigen Wirklichkeit ist, in dem er eine jahrtausendalte Tradition und ein in vielen Geschlechter-Folgen, die das Leben bis zum Grund erlebten, gewordenes Gesetz empfängt, das zu erkennen, dem sich als Diener würdig zu machen die Arbeit seines Lebens sein muß; in dem er alle Willkür und Laune seiner Persönlichkeit von sich zu werfen hat, um das in seiner Seele stark und allein herrschend werden zu lassen, was weites Walten des Lebens ist, mit dem er sich so in Eins setzen muß, daß er es nicht nur in sein schauendes Auge, sondern in seinen die Idee verkörpernden Willen aufnimmt.

Hier schließt sich der Ring. Hier ist wieder der dritte der großen Gründe lebendiger Welt, der über allen den Namen „Wirklichkeit“ verdient.

Das, glaube ich, erwarten die Zuschauer vor der verhangenen Bühne. Und wenn das zweite Zeichen zum Beginn gegeben ist, dann fühlen sie deutlich, daß der Vorhang nur eine künstliche Trennung ist, daß die gleich wie Wellen zusammenschlagenden Seelen des Werkes und der Menge ein uraltes Eines sind: die ringende Menschheit.

Das Schaffen des dramatischen Dichters

Die Leitung des Kongresses*) hat mir, der ich mich nur als Gast der Wissenschaft betrachten darf, die Aufgabe meines Vortrages so vorgeschlagen, daß ich Ihnen eine Darstellung des Wesentlichen geben möge, was mir bei meinem eigenen dramatischen Schaffen auffällt. Ich werde also einen psychologischen Bericht erstatten über die Folge derjenigen Momente, aus denen die schließlich vollendete Arbeit hervorgeht, die ihr Erlebtwordensein in das Werk hineinschreiben oder, wenn Sie wollen, seine Entwicklungsstufen sind. Alle subjektiven und vergänglichen Begleiterscheinungen des Vorgangs, wechselnde Schaffensstimmungen und =gefühle, Uebersteigerungen des Ich=Gefühles und innere Zusammenbrüche liegen dabei natürlich ganz außer Betracht.

Zunächst, ehe von der Anregung zu einem einzelnen Werke zu sprechen ist, scheint mir der psychische Gesamtzustand des Dramatikers — des Mannes, der mit seinem Schaffen eins geworden ist, der sich bewußt erzogen hat und unbewußt schon durch einige Werke und ihr Schicksal erzogen worden ist — bemerkenswert. Er

*) für Aesthetik und Kunstwissenschaft zu Berlin im Oktober 1913.

ist ein ständiges Spielen mit Geschehnissen und Charakteren. Er ist heute ein Umdenken und Verbinden des eigenen Erlebens mit anderer Vergangenheit, anderen Zusammenhängen, anderen Fernen; morgen ein Umbilden von Personen, die uns begegnen, zu starker Ausgeprägtheit, ein Vorstellen ihrer Möglichkeiten, wenn man sie sich aus den Zwängen ihrer Konvention gelöst und durch andere Lebenslagen bedingt denkt. Er ist ein Spiel mit Gefühls-, Vorstellungs-, Willens-Antithesen, die bald dunkel, gefühlsmäßig, den Willen zerreißend, als Entschluß-Konflikt, bald epigrammatisch-klar als unüberbrückbarer Gedankengegensatz, bald unbegreiflich, mit seltsamer Mischung von Sinn und Zufall, als Schicksal erscheinen. Dabei verwandeln sich die Gefühle des Dramatikers der Welt und dem Leben gegenüber — was er allerdings wohl mit allen Künstlern teilt — verwandeln sich von den naiven Gefühlen fort in der Richtung auf die ästhetischen zu. Das Leben um ihn nimmt für den Dramatiker den Charakter des Schauspiels an, des Schauspiels nur auf einer noch frühen naturalistischen Schaffensstufe, des noch zu steigernden, der formenden Hand noch knetbaren. Der Dramatiker sieht überall die nur selten durchgeführten Ansätze und Versuche des Lebens zu starken Menschen, großen Geschehnissen, zu unvermischten Entwicklungen, zu tragischen oder komischen vielstufigen Skalen, an deren Gipfel erst die ganz vollen tragischen und komischen Erregungen ausgelöst werden, deren unsere Seele fähig ist. Der Dramatiker sieht alle diese Ansätze mit dem Auge der Phantasie, dessen

Selbsttätigkeit groß ist. Gewissermaßen: wie in einer wärmeren und fruchtbareren Atmosphäre entwickeln sich im Geiste des Dramatikers die im Raum gebundenen Charaktere und Geschehnisse rasch und frei immer bis zu ihrer Idee, bis dahin, wo sie, auch als nur vorgestellt, ergreifen und erschüttern. Die Folgen verkürzen sich, die Gegensätze rücken härter aneinander, Raum und Zeit werden nur noch mit dem Puls der Erregung empfunden und gemessen.

Dieser fortwährende, ich möchte sagen: latente Schaffenszustand ist fruchtbar, aber zunächst nicht zeugend. In dem raschen Zug einmal wieder vergessener, ein andermal mit ein paar flüchtigen Zeilen ins Tagebuch aufgezeichneter Vorstellungsreihen bildet sich der Gestaltungsstoff: szenische Motive, Charaktermotive, Menschentypen, Schicksalsslagen, Entschlüsse, Konflikte, Gefühle, Bilder, die dann dem dichtenden Geist mit ihrer ganzen Fülle zu Gebote stehen, aus denen dann die — selteneren — zeugende Erregung mit vollen Händen schon vorbereitetes, im dramatischen Sinne: lebendiges Leben greift.

Ich vermag Ihnen über den Moment, in welchem der Einfall eines großen zusammenhängenden Werkes in solchem vorbereiteten Lebensstoff zündet, nichts ganz Sicheres zu sagen. Es erscheint mir dieser Moment nicht — was er aber, wie ich objektiv schliesse, doch wohl auch sehr stark sein muß — als ein subjektiv besonders fruchtbarer, empfänglicher, sondern immer als eine besondere Schönheit, ein besonderer Glanz und Reiz des Stoffes, der Fabel, die mir in Zeiten solcher inneren Disposition begegnet.

Irgendein Vorkommnis, das ich sehe, höre, lese, zufällig vielleicht in einem Gespräch als vorgestellten Fall bilde, auch gelegentlich einmal träume, gibt die erste Anregung, den Keimpunkt, die Kristallisationsmitte, von der aus sich die Handlungsgestalt bildet. Ich will versuchen, zu kennzeichnen, welche Eigenschaften eine solche erste Anregung haben — oder von der geistigen Disposition des Autors erhalten — muß, um sich plötzlich nicht nur vor alle anderen, ihr wegensverwandten Anregungen, sondern auch vor die ganze Alltagswirklichkeit zu drängen und den Dramatiker in sie als seine jetzt eigentliche Wirklichkeit hineinzuziehen. Nebenmomente der ersten Anregung mögen für mich früher der Reiz der Zeitfarbe, die Größe und das Leben der möglichen Bilder gewesen sein. Heute ist für mich sicher mitbestimmend der Raum zum seelischen Aufglühenlassen der Gestalten durch die Leidenschaft, den ich instinktiv an einer Fabel, einem Stoff empfinde; also die Gewähr für die Sichtbarkeit, Gewortbarkeit, Ausdehnung und Fülle des Stoffes, aus denen sich der Körper eines Dramas bilden läßt; mit denen sich ein Zusammenklang lebendig abgestufter Figuren ergibt, die in ihrem Verwobensein als nicht allzu willkürlicher Lebensauschnitt erscheinen. Diese Nebeneigenschaften, die eine fruchtbare Anregung zum Drama wohl haben muß, mit denen ein Stoff sich der ausführenden Hand empfiehlt und die man als das Vorhandensein szenischer Möglichkeiten bezeichnen kann, sind gleichwohl wertlos, wenn das Hauptmoment fehlt, der Mitteltrieb, das unmittelbar Zündende! Man hat von Wollen, Handeln und Kon-

fließt als dem Wesen des Dramas gesprochen; sie gehören zum Wesen des Dramas, sind es aber noch nicht. Das ist vielmehr, ich kann es mit keinem besseren Wort sagen: ein Schicksal und ein Charakter. Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind.

Immer, wenn mir ein Stück Schicksal als dramatischer Stoff lebendig wurde, war sogleich der dies Schicksal erlebende Held mit einem ersten Hauch seines Wesens, einem Abglanz seines Daseinsgefühles so in meinem Bewußtsein, sein Ich floß irgendwie mit meinem Ich zusammen — wie das mit einem mein Interesse erregenden, mir lebendig begegnenden Menschen geschieht. Der wird mir auch zunächst nur mit einer wie verhüllten Ichberührung bewußt, mit noch unbestimmtem Umriss und erst allmählich körperlich, greifbar, plastisch. Diese unmittelbar empfundene Doppelheit von Charakter und Schicksal — nicht nur, ich wiederhole es: von Charakter und Handlung, denn erst das Gegenpiel von dem Helden entzogenem und auf ihn eindringendem Geschehen hat die Eigenschaft, den Charakter aufzurollen — finde ich in allen den Motiven, die mich zu dramatischem Schaffen anregten.

Daß auch die wechselnde subjektive Disposition beim Zünden einer Anregung mitspricht, konnte ich indirekt dadurch feststellen, daß mir ein Stoff manchmal erst geraume Zeit nach meiner ersten Begegnung mit ihm zu

dem zündenden Funken wurde, der mein Erleben und Sein in das Werden eines Dramas verwandelte.

Zur Charakteristik der ersten Anregung kann ich noch das Folgende angeben: sie läßt widersätzliche Gefühle aufsteigen, die hineinformen wollen in das Vorhandene oder eindringen in Sichverbergendes. Es findet in ihr ein Gefühl der Identifizierung, der Ichverwandlung statt, des Selbsterlebens, das vielleicht den jüngeren Dichter mehr die Geste und die Weltanschauung aus der Gestalt, den reisenden ihre Leidenschaft, ihren Konflikt und ihr Gefühl gegen das in der Antithese wahlverwandte Schickjal annehmen läßt. Aus solcher ersten Anregung bricht einen Moment lang dasselbe große Gefühl, das später, wenn das Werk sich in die Raumwelt gedrängt hat, als letzter Klang in der erregten Seele des Zuschauers nachhallt. Noch sei hinzugefügt, daß der so in die Seele geschleuderte Stoff einen inneren Wirklichkeitsgrad annimmt, welcher wesentlich stärker ist als die zahllosen gedachten Begebnisse, die täglich durch unser Vorstellen gehen, und andererseits reizvoller, lockender sich in ihn zu versenken, spielender, freier als alle „äußere Wirklichkeit“. Er verdrängt in seinem Wachsen jedes nicht ganz fundamentale äußere Lebensinteresse und nimmt in seinen Geschehnissen, Bildern, Charakteren allmählich eine solche körperhafte Deutlichkeit für Auge und Ohr, eine solche Stärke der Gefühle und Leidenschaften an, daß er subjektiv gegenständlich wird wie ein Halbtraum und sich als Geschehen zur objektiven Wirklichkeit etwa verhält wie die Aufführung einer Handlung zu dieser sel-

ben Handlung, wirklich gedacht. Er wird vor der Vorstellung erlebt in einer Mischung von geschehender Wirklichkeit mit Raumweite und von deutlichem Gespieltwerden auf einer Bühne, von halbem Sein und ganzem Bedeuten.

Ich will versuchen, den Keimpunkt des Dramas an zwei Beispielen darzustellen, die ich der Abrede gemäß aus meinen Arbeiten nehmen muß. In meinem neuesten Drama, der „Gefährlichen Liebe“, zu dem ich den Stoff in den „Liaisons dangereuses“ des Choderlos de Laclos fand, hat mich nicht das glänzende Milieu des anciens régimes zur Gestaltung gereizt, das freilich eine willkommene Beigabe war, sondern allein dies: das Band zwischen einem Mann und einer Frau — Vicomte von Balmont und Marquise von Merteuil — wird durch die Ebenbürtigkeit der beiden an Kraft und Vitalität fester und fester, während gleichzeitig nach dem Verfliegen des ersten Gefühlserausches ihre Gegensätze und feindlichen Momente immer stärker hervortreten. Halb in der Zeitsituation und ihrer unabhängigen Lebenslage, die sie nicht voneinander weg und in andere Interessen zwingt, das Spiel der Leidenschaft vielmehr geradezu herauslockt, halb in der besonderen Artung dieser Charaktere, in denen entgegengesetzte Gefühle sich nicht zu trübem Graumischen, sondern positiv wie negativ neben- und durcheinander bestehen, liegt ein Schicksal, das hier in den Personen selbst festgenistet ist, in den Forderungen, Verlockungen, Reizen und Feindschaften des Geschlechts, der Physis, welche nun die Charaktere in den Konflikt reißt.

Die Charaktere wurden mir in dieser gefährlichen Verknotung sofort als Drama lebendig, und gleichzeitig fühlte ich in ihrem Geschick eine Erschütterung, wie sie nur da eintritt, wo ein niemandem ganz erspartes Erleben sich durch die Fügung der Umstände zu sehr hohem und deutlichem Ausdruck steigern läßt.

Gewiß ist in diesem Vorgang des Reagierens auf eine Anregung schon der erste Schaffensakt des Dramatikers enthalten. Wohl sicher ist das, was ihm selbst nur im Stoff zu liegen scheint, zum Teil schon die Formung, die sein dramatisch eingestelltes Erleben der Dinge in begegnende Anregungen hineinsieht. Es ist dies hier eine Veränderung, die mir aus „Gefährlichen Liebchaften“ eine „Gefährliche Liebe“ werden ließ. — Deutlicher liegt der Fall bei der Anregung zu meinen „Vertauschten Seelen“. Die alte indische Fabel von dem Zauberspruch, mit dessen Hilfe man seine Seele in jeden beliebigen toten Leib senden kann, während der eigene Leib so lange tot ist, ist der Stoff, ganz allgemein genommen. In der Fadlallahsage bedient sich ein Derwisch des Zaubers, um in den Leib des Königs zu kommen, während dessen Seele arglos, vom Derwisch verführt, in einen Hirsch gefahren ist, nun, wie sie zurückkehren will, ihren eigenen Körper besetzt findet und im Tiere bleiben muß. Dieser Stoff wurde für mich erst in dem Augenblick zur dramatischen Konzeption, als ich plötzlich, in Gedanken mit dem Stoff spielend, die Seelen des Königs und des Derwischs mit vertauschten Körpern einander gegenüberstehen sah. Erst hier ist der Keimpunkt der Komödie. Dieser — wie noch

einige ähnliche Fälle — scheinen mir auszusprechen, daß die erste Anregung schon ein Schaffensakt des Dichters, ein Hineindenken seines persönlichen Formwillens in einen dazu geeigneten Umkreis von Motiven ist.

Während das erste Reimen eines dramatischen Werkes noch ein verhältnismäßig einfacher Vorgang ist, verwickelt sich die weitere Arbeit des Dramatikers am Werke immer mehr. Zum unbewußten Werden tritt das bewußte Studium von Zeit- und Milieu-Verhältnissen hinzu, das seinerseits wieder neue unbewußte Arbeit zur Folge hat. Ganz grundlegende Wandlungen des Plans ergeben sich, Stockungen treten ein, und oftmals muß erst der Wille einige Male zu einem Werke zurückgekehrt sein, ehe es wieder in den Schaffenszustand — das Wort hier vom Objekt genommen als ein Lebendig-, Eindrücklich-, Raumhaft-Werden innerer Bilder — übergeht. Ich will versuchen, den Vorgang auf das Wesentliche zu bringen, muß ihn freilich dabei schematisieren.

Hat der Schaffensprozeß des Dramatikers mit der ersten Umgestaltung einer äußeren Anregung begonnen, so erscheint das in ihm sich absondernde Stück Ichgefühl, der Held, in Verbindung mit der vorgestellten Schicksalswendung, an der es erlebt wird, bald wie ein Festes in einem Spiel von Vorstellungen aller Art, in dem dies Feste anzieht und abstößt, nach seiner inruhenden Formidee sich vergrößernd, Gestalten und Geschehnisse heranziehend.

Das Sichbilden der Dramengestalt in Dialogbruchstücken, in noch ganz skizzenhaft gesehenen Szenen, strek-

fenweise auch erst nur im Wissen der zu formenden Vorgänge, geschieht unter dem Rhythmus des dramatischen Gefühls. Das arbeitet wie die Gefühle und Erregungen des Traums, die wohl auch das Ursprüngliche sind und aus ihrem Aufwallen die scheinbar ursächlichen, zeugenden Bilder erst hervorrufen. Das dramatische Gefühl drängt aus seiner nicht weiter zerlegbaren Artung dazu, sich in der Zickzacklinie antithetischer Vorstellungen zu bewegen und immer wieder die eigentlich dramatische Wirkung, die vorbereitete Ueberraschung, auszulösen; über den Gegensätzen eine neue Wendung zu ersinnen, welche sowohl durch das Gegensatzpaar vorbereitet ist, es in sich aufnimmt, als auch etwas irgendwie Unvermutetes, Schlagendes hinzubringt, das zunächst überrascht, dann aber durch sein außerordentliches Hinpassen selbst mit vorbereitet erscheint. In dieser Vorstellungsfolge, diesem stoßweisen Rhythmus schafft das dramatische Gefühl schon im kleinsten Teil des Dramengefüges, in zwei, drei Repliken des Dialogs. Und nur der Dialog ist dramatisch, in den es immer wieder die vorbereitete Ueberraschung hineinwirft — und mit ihr die dramatische Schönheit: Unberechenbarkeit.

Dabei ist das werdende dramatische Kunstwerk im Geiste des Dichters nicht — wie das vollendete für den Zuschauer — eine Sukzession, sondern ein völlig gleichzeitiges, in welchem das Neue sich an allen Seiten ansetzt, bei welchem Wandlungen der Gestaltung oft vom Schluß zum Anfang zurückgreifen, bei welchem Folge und Zeit nur eine Form der Anordnung dessen ist, was an

Leben aus dem Anschauen des Dichters hingebreitet werden soll.

Auch darin ist ein wesentlich anderes Verhältnis des Dichters als des Zuschauers zum Drama: dem Zuschauer ist das Drama — jede Inhaltsangabe der Berichte bestätigt es — ein ausgebreitetes Geschehnis, von dem er einen Teil sieht und den anderen fast mit zu sehen glaubt. Dem Dramatiker ist es eine Szenenreihe; eine Szenenreihe, bei der alle erzählten Teile der Handlung sich erst an der Stelle ins Gewebe des Geschehens drängen, wo ihr Erzähltwerden als Wirkungsmittel direkt die Bühne betritt. Dies ist ein gewichtiger Umstand, der Künstler und Dilettanten deutlich scheidet; aus dem sich zum Beispiel die häufigen, von Goethe mit Eckermann erörterten Inkonsequenzen bei den großen Dramatikern erklären und die Schwierigkeit, die sich oft ergibt, wenn man in einem großen Drama alles dargestellte und erzählte Geschehen in eine zweifellose Zeitfolge bringen will. In jedem Augenblick des Dramas öffnen sich Wege in rückwärts liegende Zeit, in die der Dramatiker plötzlich hineinsieht, auf denen Geschehen und Gestalten herankommen.

Nicht zuletzt auf solchen plötzlich geöffneten Wegen, immer aber wie von einem inneren Schicksal gerufen, treten andere vorgestellte und empfundene Menschen in den Lebenskreis des Helden. Die Menschen eines Dramas haben zunächst untereinander eine Blutsverwandtschaft durch den Dichter, von dem sie stammen. Sie sind wie die als Charaktere weit auseinanderstehenden und doch

durch irgendeinen Familienzug verbundenen Glieder eines verzweigten Geschlechts. Wichtiger erscheint eine andere, die nach der Mitte gerichtete Beziehung der Gestalten zum Helden, ihr intensives Reagieren auf ihn einerseits, ihr freundliches oder feindliches Ergänzungsverhältnis zu ihm anderseits. Als wären sie teils aus selbstständig gewordenen Nebenzügen seines Wesens entstanden, mit denen er sich leibhaft gegenübertritt, teils von seinem Charakter durch positive oder negative Wahlverwandtschaft aus dem Dunkel herangerissen! Sie alle treten sogleich bewegt, mit einem ungefähren Bild ihrer Szene, vor's innere Auge. Dabei sind die in einem epischen oder einem Lebensrohstoff enthaltenen Figuren, selbst wenn der Dichter ihre Namen und Funktionen beibehält, im dramatischen Sinne noch gar nicht da, ehe sie nicht mit einem Gesichtsbild, mit Schritt, Geste, Sprechton und einem Ichhauch in dem Dichter selbstständig entstehen.

Charaktere bilden sich oft durch Teilung, wenn der symphonische Geist des Dramatikers ein menschliches Motiv erst zu dunkelgroß, zu wolfig konzipierte, als daß es bei der klaren Vergegenständlichung noch eine einzige Gestalt bleiben konnte. Ein neuerer Dichter braucht einmal von Macbeth und der Lady das Wort, daß sie der Dichter „schwer zu Gegensätzen auseinanderschlug“. Es erscheint manchmal, als ob eine Gestalt gewissermaßen hinter der anderen vorkommt, aus ihrem Schatten tritt. In meinem Drama „Meroe“ ergab sich die Notwendigkeit, den zum Tode verurteilten Prinzen von seiner Mut-

ter, der Königin, Abschied nehmen zu lassen. Wenn ich rückschauend in das Entstehen dieser Stelle der Dichtung eindringe, so scheint mir, daß mir die hier notwendige, das Drama aufhaltende Schmerzfülle unbewußt widerstand, daß ich nach Gehaltenheit für die Szene strebte. Da trat — in der Art, die ich eben schilderte und nur für diese eine Szene — hinter der Gestalt des Prinzen die eines gleichalterigen Freundes und Fechtgenossen hervor, der nun auf Wunsch des Prinzen, als wäre er selbst der Sohn, in strenger Gehaltenheit die aufgetragenen Schworte des Sohnesabschieds spricht. Ich wähle dies Beispiel, weil mir hier die neue, aus dem Schatten einer früheren Figur getretene Gestalt noch fast nicht von der ersten abgelöst erscheint. Auch der umgekehrte Vorgang ist zu beobachten, daß, wenn der Dramatiker zwei Gestalten einander zu nahe in die Handlung gestellt hat, sie zu einer einzigen, nun reicheren und vielleicht menschlich ganz neuen Gestalt zusammenfließen.

Der Dramatiker verliert — wie in langem nahem Verkehr mit irgendeinem Menschen — den ersten, vielleicht noch fremden Eindruck der Charaktere, an dessen Stelle ganz unbemerkt die Selbstverständlichkeit der Personen tritt, aus der sie dann allein handeln.

Ich beobachte, daß das werdende Drama in der ersten Zeit noch leicht, schwerelos, ohne Detail und Kleingezüge, nur Plan und Umriß ist, der den Geist — abgesehen von der innersten Ichberührung durch den Stoff — zunächst als den Architekten bildhaft und technisch beschäftigt. Währenddessen wächst aus der Ichberührung,

indem das Fühlen des Dramatikers immer stärker von seinem Stoff erfüllt, der Stoff immer mehr mit den an ihm sichtbar werdenden eigenen Erlebnissen des Dichters getränkt wird, die Identifizierung zwischen Autor und Werk. Im Dichter wächst das Vorstellungsbild der Leidenschaft zur Leidenschaft. Seine Grundstimmung, wenn er ein Drama beginnt, ist naturgemäß noch die seines Lebens: nur erst wie ein Wetterleuchten in fernem Gewölk zuckt die Leidenschaft über seinen klaren, ruhigen, inneren Horizont. Es kann etwa der Fall eintreten, daß dem sein Werk beginnenden Dramatiker ein in der Handlung notwendiger Entschluß seines Helden noch ungeheuerlich und als kaum glaubhaft zu machen erscheint — dessen Darstellung dann der gewachsenen Leidenschaft des Dichters sich ganz leicht, natürlich und selbstverständlich gibt. Der immer mehr in die Leidenschaft seines Helden und seiner Gestalten eintauchende Dichter wird gleichzeitig immer sicherer im Beurteilen, im Handhaben des Handelns, des Entschlusses, der Tat. Denn nur der erregte Mensch vermag Entschlüsse und Taten, deren klar überlegtesten selbst etwas vom Paroxysmus anhaftet, zu verstehen, zu fühlen; nicht der nüchtern=ruhige, der dafür aber ihre Tragweite am besten abzuschätzen vermag. Nun glaube ich, daß der nüchtern=ruhige wie ein korrigierender Zuschauer auch im Dramatiker am Werke teilnimmt. In den Pausen des gesteigerten Schaffenszustandes prüft und wägt er, bis eine neue Leidenschaftswelle seine Gedanken in Gefühle verwandelt und mit in den Strom reißt.

Beim vollendeten Drama ist wohl mehr als bei Werken der anderen Dichtungsformen die Kompliziertheit des Organismus und das sichere Ineinandergreifen aller Teile erstaunlich und notwendig. Ich glaube erkannt zu haben, daß sie sich dem Dramatiker nur dann ergibt, wenn er immer von neuem alles an einem Werk Geschaffene — soweit es nicht seine künstlerische Einsicht als unorganisch erkannt und verworfen hat — in sein hellstes Bewußtsein nimmt, um es wieder ins Unbewußte versinken zu lassen, wo es sich nach allen Seiten, gleichzeitig neue Wurzeln und neuen Wipfel bildend, organisch notwendig ergänzt.

Wie in jeder großen Kunst hat am Schaffen des Dramas unbewußte und bewußte Arbeit Anteil. Die unbewußte hat gewissermaßen den Block mit Erdkräften ins Licht gehoben, ihr entstammen immer wieder die besten Züge. Der bewußte Teil hat als wichtigste Aufgabe: die Erzwingung des höchstmöglichen Ergebnisses aus dem Unbewußten. Bewußtheit ist der innere Zuschauer, in den der Dichter sich verwandelt, sobald er von seiner Arbeit zurücktritt, um sie zu überschauen; den er vergißt, wenn er spielend in der Fülle aller Möglichkeiten wühlt, formt, gestaltet, und der doch gewacht und gesehen hat, der ihm im nächsten Augenblick des Zurücktretens wieder Resultate bietet, feinste Korrekturen, Wege, Notwendigkeiten zeigt: er steigert den Künstler über sich hinaus zu dem, was bleibend ist an seinem Werk, zu einem widerwillig geleisteten Höchsten, das der innere Zuschauer, selbst stauend, von der ihn fremd anblickenden Kraft des Künst-

lers erzwingt. — Beide Schaffenslinien laufen oft parallel, oft sich ablösend durch die ganze Arbeit. Vielleicht kann man sagen, daß nach dem ersten ganz unbewußten Beginnen eine Zeit starker Bewußtheit folgt und daß gerade da, wo der Laie vielleicht am meisten die künstlerische Besonnenheit und Einsicht am Werke vermutet, in der zweiten Hälfte der Arbeit, das Unbewußte, der zündende Einfall, das wie im Traum ganz nur aus sich und oft zum höchsten Ueberraschen geschehende Handeln der Charaktere durchaus überwiegen.

Ich werde in diesen Ausführungen manches ausgesprochen haben, was nicht nur für das dramatische Schaffen gilt. Ich möchte deshalb meine subjektiven Eindrücke von dramatischer Arbeit auch noch gegen die vom lyrischen und epischen Schaffen abgrenzen. Das dramatische Arbeiten erscheint mir als die stärkste Erlösung des Dichters von sich selbst, weil es ihn nicht nur von seiner Person, sondern in der intensiven Vorstellung einer fremden Lebenslage auch von seiner Situation, seinen Gebundenheiten, seiner Umwelt befreit: die Ichverwandlung ist stärker als beim epischen Schaffen. Es ist dies jedenfalls begründet durch die volle Gegenwärtigkeit alles in dramatischer Form Geschriebenen. Dieser Effekt deutet aber auch darauf hin, daß das werdende Drama auf lange Zeit hinaus den Schaffenden ganz in seine Gewalt nimmt. Der lyrische Aufschwung, der außerdem viel kürzer dauernd ist, wird als innerhalb der Persönlichkeit bleibend empfunden und läßt dem Dichter sein Selbst, wenn auch rhytmisch verändert. Das epische

Schaffen gibt dem Erzähler einen gewissen Abstand von dem ganz abgeschlossenen Stoff, wodurch ihm (wie dem Lyriker) das Selbst gewahrt bleibt — das sich dafür vielleicht im Drama, wo es unsichtbar wird und verloren scheint, um so stärker und ausführlicher ausdrückt.

Es ist nicht möglich, vom Schaffen des Dramatikers zu handeln und nicht wenigstens ein kurzes Wort über sein Verhältnis zur Bühne zu sagen. Die Generation der ganz theaterfremden Stückdichter ist wohl ebenso im Aussterben wie die Meinung, die an sie noch manchmal erinnert: daß die Dramatiker auf der Bühne Schwäne auf dem Lande seien und dort nichts zu suchen hätten. Das mag für heute wohl nur noch bei ersten tastenden Versuchen gelten. Dann aber muß der Dramatiker einer erzogenen Generation, der nicht Verkünder verschwommener Visionen, sondern Raumkünstler, Gestalter ist, aus dem Schüler der Bühne ihr Meister geworden sein, sie praktisch beherrschen wie der Bildhauer Ton, Wachs und Stein, ihre technischen und sonstigen Mittel, vor allem den Schauspieler, kennen und lieben, muß ein Werk einrichten und Regie führen können. Nicht, um das immer auszuüben, wohl aber, um das Instrument, auf dem er spielt, immer sicherer, unbewußter, instinktiver in seiner Vorstellung zu tragen, um aus den Möglichkeiten des Materials ebenso Schaffensanregung und -bereicherung zu ziehen, wie aus den Lebenswirklichkeiten, die ihn umgeben. Ich glaube, daß die eine Halbkugel der inneren Shakespeareschen Welt die Bühne war, sicher nicht minder groß als die andere, das Leben.

Lassen Sie mich zum Schluß das spezifische Schaffen des dramatischen Geistes noch einmal so zusammenfassen: es ist ein inneres Erleben, in welchem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung, wie ihren Schatten, zeugt, der mit ihr wächst, in den plötzlich ihr Leben überspringt; es ist ein Dialog von Willen, den — entgegen den Dialogen von Meinungen — ein anderer führt als die Zwiesprach Haltenden: unvorberechnetes Sichergeben, Zufall, Schicksal; es ist eine Debatte ganz unlogischer, halb oder ganz antithetischer, vielleicht in sich sinnloser, aber ihr Dasein behauptender Wirklichkeiten, nicht mit Gründen, sondern mit Kräften. Es ist nicht das Durch- und Zu-Ende-Denken einer Sache, sondern das Gegeneinanderstellen ihrer Möglichkeiten, der innere Prozeß nicht eines harmonischen klaren Menschen, sondern der auf- und absteigende Atem eines nach jeder errungenen Harmonie wieder mit sich zerfallenden, nach jeder als Drama gestalteten Klarheit wieder in Dunkel sinkenden, seine Konflikte schließlich nie mehr anders als durch raumhafte Gestaltung überwindenden Menschen.

Intermezzo

Faust, Nachspiel auf dem Lande

Personen:

Theaterdirektor Max Martersteig
Theaterdichter Wilhelm von Scholz

Ort:

Hohenschäftlarn im Isartal; ein Holzbalkon über blühenden Obstbäumen; im Hintergrund Wiesen, Wald, eine Flußlandschaft. Den Prospekt bildet das leichtverschleierte bayerische Gebirge.

Zeit:

18. Mai 1908, einen Tag nach Eröffnung des Münchener Künstlertheaters.

Dichter (legt eben Moriz Rexsch' „Umriss zu Goethes Faust“ beiseite): Ich freue mich, daß Sie kommen!

Direktor: Ja, da man gestern das Vorspiel weggelassen hat, müssen wir wohl den unvermeidlichen Diskurs zwischen Theaterdirektor und Theaterdichter als

Nachspiel nachholen. Die Bühne ist schon hergerichtet, wie ich sehe: blühende Apfelbäume, grüne Hügelwellen, hinter denen ich die Isar rauschen ahne, und weiterhin, im feuschen Schleier frühesten Lenzglückes, das Gebirge. Der Oberregisseur unser aller bestätigt mir mit dieser szenischen Anordnung nur, was ich immer behauptet habe: daß man nichts eindringlicher sieht, als was dem inneren Sinn der Empfindung sich mit Notwendigkeit enthüllt, wenn's auch dem körperlichen Auge verborgen bleibt. Das vergaßen gestern die „Künstler“, sonst hätten sie uns „das schönste Bild von einem Weibe“ im Zauber Spiegel mit Jugendstilrahmen vorenthalten.

D i c h t e r: Ich höre Ironie. Sie wollen den Gegensatz zwischen Direktor und Dichter aus dem Vorspiel ins Nachspiel hinüberretten. Wir haben uns doch, vor die Tat gestellt, schon einmal ganz gut verstanden! — Auch ist jetzt, wo ein Dritter sich in unseren alten zwieträchtigen Bund gedrängt hat, der bildende Künstler, besonders Anlaß, nicht das Trennende zwischen uns zu betonen, sondern an das Verbindende zu denken. Bin aber auch bereit, mit dem Dritten zu paktieren und, wenn's sein muß, gegen Sie, lieber Direktor.

D i r e k t o r: Seien Sie nur gut! Sie wissen doch, daß ich diesen Dritten im Bunde seit einem halben Menschenalter sehnlich herbeigewünscht habe; und jedenfalls ist auch mir der ernste Rat des „Künstlers“ lieber als die leichte Laune der „Lustigen Person“, wenn schon Dramaturgie abgehandelt werden soll. Nur die leidige Frage

des Vortritts hat jenen neuen Bund bisher nicht recht gedeihen lassen.

D i c h t e r: Wer soll den Vortritt haben?

D i r e k t o r: Nicht Sie, nicht ich und meine „Bande“
— sondern das Drama.

D i c h t e r (für sich): Oder die Kasse! (laut) Also das Gesetz. Da bin ich einverstanden. Das, was wir über uns setzten, über uns hinausshufen. Das Festhalten unseres besten Augenblicks oder das Zusammenfassen des unterbrochenen Guten in uns.

D i r e k t o r: Ja! Und in einem Sinne hat dann der „Künstler“ wirklich das erste Recht von uns allen. Wir brauchen ihn, das Haus zu bauen, worin das Gesetz zum lebendigen Körper kommen kann. Fände sich dazu nur immer einer wie Max Littmann! Der erste Architekt, der seine Theater aus dem Bühnenraum entwickelt, und der, glücklicher als Schinkel und Semper — die das Gleiche wollten, die aber schließlich doch die Forderung der „Gesellschaft“ zum Kompromiß zwang — ein altes Vorurteil durch die That besiegt hat.

D i c h t e r: Daß der Raumkünstler hier dem Gesetz, dem Drama, flug und willig dienen würde, wußten wir, ehe wir das Haus des Künstlertheaters betraten, aus seinen älteren Bauten in München, Berlin, Weimar. Dort überall schon hat er das System der Zuchthauskirche und mit ihm die für das Drama verderbliche Zerreißung des Publikums — ohne die unser Drama nie so weit hätte entarten können, wie wir's mit Scham erleben — aufgeho-

ben. In den Kreischnitten seiner keilförmigen Zuschauer-
räume ist das vielköpfige Individuum wundervoll zusam-
mengefaßt. Alle Augen des Gesamtwesens können von der
ansteigenden Lagerfläche, die ihm der Architekt anwies,
müheles sehen. Steigend, fallend und nach allen Seiten
können die seelischen Energien sich fortpflanzen. Die
Grundlage für die höchsten Wirkungen, die Möglichkeit
der Eindruckseinheit, ist gegeben. — Aber für die Bühne
selbst hatte Littmann hier zum ersten Male freie Hand;
deshalb scheint mir dies Haus bedeutsamer als die drei
früher gebauten, die es wohl auch durch die schöne,
schmucklose, klare Einfachheit des Innenraums übertrifft.
Hier ist nicht nur die Einheit des Publikums in sich grö-
ßer, sondern auch die Verbindung von Bühne und Publi-
kum ist unendlich viel enger als früher. Die Bühne ist
nicht mehr ein Haus für sich, nicht mehr eine fremde, ein
wenig zum Einblick geöffnete Welt. Sie ist der architek-
tonische Abschluß der Zuschauerräume und drängt das
Drama mit der nahen Rückwand des Prospektes an die
Rampe, ins Zuschauerhaus hinein. Wir sind im Drama,
das Drama ist in uns. Sie sehen, ich werde ausführlich,
und Sie haben mich schon oben unterbrechen wollen.

Direktor: Nichts Wesentliches! Wollte nur meine
Erhebung schildern, daß sogar ich, der „Theaterdirektor“
(Zule, nimm die Wäsche weg, die Komödianten kommen!)
zwischen lauter Erzellenzherren und -frauen saß.

Dichter: Damit halte ich die Zuschauerraumfrage
nun für endgültig erledigt.

Direktor: Ach, du gut's, unschuldig's Kind! —

Das bleibt ihr Dichter in dieser Frage immer! Das Volk, nicht wahr? Wagners vom Kunstkenner wohl sich unterscheidenden Menschen mit der unverbogenen Empfindung, die wünscht ihr euch als das große, wohlgestimmte Gefühlssorchester. Ueberseht aber, daß es auch in ihm erste und zweite Violinen, Trommler und Beckenschläger mit gesonderten gesellschaftlichen Ambitionen immer geben wird. Für Ausnahmefälle geht's; in Bayreuth und — aus leicht ersichtlichen Gründen — im Charlottenburger Schillertheater; auch im Künstlertheater wird's sich bewähren, wie's im Prinzregententheater sich dauernd bewährt. Und so wäre denn immerhin die Bahn gebrochen diesem Ziele zu. Aber für „alle Tage“ werden Kommerzienrat Schulzes eben doch lieber ihre Loge haben wollen.

D i c h t e r: Ich weiß nicht, welche eine Fülle auf mich zuströmte, gestern in dieser Faustvorstellung. Es hat lange gedauert, bis ich überhaupt von der neuen Art der Inszenierung ein Urtheil gewinnen konnte. Das schönste und sicherste hatte ich freilich unbewußt schon über sie: das Wort ward mir lebendig wie seit langem nicht. Jetzt rückschauend kann ich ganz sicher sagen, daß auf mich die vornehmste Wirkung alles Bildnerischen war: den Dichter zu heben; daß die Gefühlsfülle, die wir guter Malerei in uns bereit halten, zu der künstlerische Erziehung uns entwickelte, gelöst wurde, das Wort des Dichters, ihm entgegengehend, aufnahm und umfaßte. So überfloß mich ein lyrischer Schauer, als Faust in sein Studierzimmer zurückkehrt, wie er in den beiden Versen:

Verlassen hab' ich Feld und Auen,
die eine tiefe Nacht bedeckt . . .

allein nicht begründet ist. Das kaltdunkle, harte Abendgrau eines eben verblaßten Märztages, das die von der Sonne tags schon vergoldet gewesene Landschaft leise in den Winter zurückgleiten läßt, das die Wärme in Wiesenfeuchte und Nebelkälte ertränkt und die Seele des Menschen unselig zwiespältig macht, hatte ich eben heimkehrend durchschritten. Hundert Erinnerungen flossen in diesen Eindruck zusammen. Es war nicht das Wort, es war das nachdämmernde, in seiner langsamen Verdunklung ganz in mich getretene, wundervolle Bild des Osterspaziergangs, das die Gefühle rief und das Wort leuchten ließ.

Direktor: Und damit ist doch wirklich ein Höchstes erreicht: der innere Sinn einer Szene erscheint, unter Verzicht auf alle der Wirklichkeit gegebenen Mannigfaltigkeiten, in ein ganz die Sache selbst spiegelndes Bild gefaßt. Und wäre dieses Bild nur eine Himmelswand, auf der „das Abendrot im ernstesten Sinne glüht“.

Dichter: Ich bewundere, mit welchem sicherem Gefühl der Maler im Maß der Stilisierung den ganz lyrischen Osterspaziergang von dramatischen Szenen getrennt hat. Hier war ein bewegter, vorüberschreitender, figurenreicher Fries, in lichten Farben, ein darstellender Reigen, streng stilisiert; ohne unmittelbare Wirklichkeitsillusionen erweckte er mit seinem Rhythmus die über dem Leben schwebenden, alle Wirklichkeit gelöst in sich tragen-

den, lyrischen Gefühle. Wie anders im dramatischen Moment, in dem herrlichen Dominnern, in der nächtlichen Straße! Da war alles den Willen unmittelbar weckende Wirklichkeit. Ich war nicht ohne die Sorge hingegangen, ein Künstliches zu finden. Aber dies war der Eindruck: von der ganz einfachen Behandlung des Bildes, die alle Maße vom darstellenden Menschen nahm, ging geradezu eine unendlich viel stärkere Wirklichkeitsillusion aus, als von der alten Bühne. Dieser Fuß des Hauses, das nur bis zur ersten Geschosshöhe sichtbar war, an dem Valentin hinsank. Diese Schattenreihe der nackten tanzenden Herren vor dem roten Dämmerhimmel der Walpurgisnacht. So Wirkliches sah ich bisher in keinem Theater.

Direktor: Nicht in allem stimme ich bei. Als ich die Erzengel mit Flügeln aus Erz den Hymnus beginnen sah, meldete sich die gegen ähnliche Einfälle des Uebermalers Erler nicht selten in mir aufsteigende Abwehr, und ich fürchtete eine weitere Serie solcher Schrullen. Wollte ihm aber doch den Kalauer nicht antun, daß vielleicht die „Erz“—engel ihn dazu verleitet hätten! Logik der Sinne hab' ich's früher schon genannt! Die wünsche ich bei allem Stilisieren und Symbolisieren gewahrt. Flügel müssen mich sinnlich fliegen lassen können. Dann aber bin ich gern mit Erler weitergegangen — bis in Marthens Garten, der mir aus der letzten Gartenbauausstellung hierher versetzt schien; da kehrte ich um und lasse mir's nicht ausreden, daß Frau Marthe Schwertlein ihren Garten nicht von Peter Behrens anlegen ließ.

Dichter: Das Mißlungene mindert den Wert des

Erreichten nicht. Und ist doch auch nur ein gelegentliches Nachlassen der Vision im Maler.

Direktor: Ich sehe es als eine Folge des gar zu unverbrüchlich festgehaltenen Prinzips der „Reliefbühne“. Diese, so wundervoll in friesartig komponierten Szenen — wie beim Osterspaziergang und auf dem Blocksberg! — würde doch meinem Gestaltungsdrang zu enge Grenzen setzen. Raumkunst auf dem Theater entwickeln, ist etwas ganz anderes als den Zopf der perspektivischen Bedutenmalerei weiter flechten. Und diese Möglichkeit müßte mir auch Max Littmann lassen, wenn er mir ein Theater bauen wollte. Oder hielten Sie den Sinn der Szene „Wald und Höhle“, die man vor einer Gletscherwand spielte, getroffen? Hier muß ich die Gaben des „erhabenen Geistes“ in reicherer, duftigerer Fülle um Faust gehäuft sehen. Ihnen, dem Dichter, brauche ich ja nicht zu sagen, was dieser Hymnus des Panpsychismus uns ist — sein soll! — Also jedes an seinem Orte; der sinnvollen Möglichkeit, statt der Wirklichkeit, soll die Szene dienen.

Dichter: Die große Wirkung, die ich erlebte, ging, glaube ich, doch mehr als von der einzelnen Lösung, von dem neuen Prinzip aus, von dieser unserer Bühne gänzlich neuen Einfachheit, dieser Absage an die bühnenleitenden Tapezierer und Dekorateur, die nichts als Meinerei treiben. Selbst in sicher ganz mißlungenen Bildern, wie der Herenküche, der Gartenszene, spürte ich sie. Ich halte das Prinzip des Reliefs für überzeugend darge-
tan.

Direktor: Weil Sie ihm allein die starke, aku-

stisch so glückliche Wirkung des Wortes zuschreiben? Denn die Meinngerei kann man auch anders vermeiden. Aber wesentlicher als die flache Gestaltung des Bühnenraums erachte ich für das Zustandekommen dieser Akustik die hier endlich einmal praktisch gewordene Entfernung des Schnürbodens. Was ich immer wünschte: man soll unsere Bühnenhäuser in die Breite bauen und nicht in die Höhe. Hier hängen die Prospekte in einem Seitenraum, aus dem sie auf die Szene hinausgezogen werden. Da liegt das Entwicklungsmoment für das Theater der Zukunft. Denn das andere, das Bildliche, lieber Freund, bleibt sinnvolle Täuschung. Auch hier hatten wir Tiefenwirkung nötig: des Horizonts, der Luft, der nächtigen Domhalle, und sahen sie durch eine überaus glückliche Behandlung des Lichts erreicht.

D i c h t e r: Für das sonst in Tiefe und Breite irrende Auge ist der Prospekt hier doch deutlich nicht nur, was er darstellt, sondern vor allem abschließende Wand. Das Augenmerk wird auf die Gruppe und den Sprechenden gefesselt.

D i r e k t o r: Und läßt uns doch Ewigkeit ahnen. Man sieht, wie viel wichtiger es auch auf dem Theater ist, gut im Lichte stehen, als gut beleuchtet sein.

D i c h t e r: Das Auseinandergehen unserer Meinung beruht darauf, daß in diesem Doppelzustand ästhetischen Erlebens Sie die Illusion stärker betonen, ich das Bewußtsein der Illusion. Sie haben in Ihrer bekannten Vielseitigkeit als Maler, Musiker . . .

Direktor: Halten Sie ein! Ich bin ja nicht Gordon Craig, der alles dies und noch einiges in seinem Mikrokosmos vereinigt. Nein, ich habe gerade gestern die allerbeste Zuversicht dafür geschöpft, daß ein Zusammenwirken, bei gegenseitigem Geben, Anregen — aber auch Korrigieren, das der Vollendung Nahelkommende schaffen kann. Auch hier gebietet die besondere Technik Kompromisse. So sind die Maler doch nicht, wie sie wollten und wie auch ich es möchte, ohne die Fußrampe fertig geworden. Ich glaube, es war Fortunys, des Beleuchtungsreformators, glücklicher Gedanke, auch der Fußrampe ein diffuses Licht zu geben, womit man dem stets vorhandenen und selbst in Nachtzeiten noch wirkenden Reflexerlicht der Natur leidlich nahekommt. Hat man das gelöst, so wird man viel leichter auch den Uebelstand beseitigen können, daß die Lampen des vertieften Orchester-raums verwirrende Lichtscheine ins Bühnenbild oder doch auf seinen Rahmen werfen.

Dichter: Sehen Sie hinaus! Das Gebirge ist freige worden und leuchtet über die sich streckenden Hügel-schatten auf den Feldern. Es ist jetzt der weite Hintergrund eines kleinen Menschengesprächs. Und vieler Szenen, die das Leben spielt: eines Plantanzes der Bauern am Dorfkrug; eifrig redender Kinder, die eine entflozene zahme Taube in den Blütenbäumen verfolgen und unten immer wieder in Umwegen ihrem unbehinderten Flugweg naheilen müssen; einer fleißigen Gärtnerin, die, auf den Spaten gestützt, das frische braune Gesicht in die Abendsonne hebt; eines wandelnden Liebespaares . . . Ge-

birge und Himmel stellen sich dicht hinter jede dieser kleinen Szenen, wie Erlers Märzhügel hinter die Spaziergänger. Das Unendliche ist immer nahe. Auch hier draußen, wenn ich's in ruhigem Schauen und stillem Zurückdenken prüfe, bleibt mein Urtheil gleich und sagt: es ist etwas Schönes gelungen. Hier haben wir zum ersten Male ein Neues, das die ekfektizistischen Theatervielheiten dieser zerrissenen Zeit nicht vermehrt, sondern ihnen als eine Einheit gegenübertritt, in welche sie möglicherweise einmal versinken werden. Wenn diese Bühne den neuen Dichtern selbstverständlich geworden ist, wenn die Poeten ihr Werk für eine solche Bühne denken und von ihr die unzweifelhaften und klaren äußeren Bestimmungen des Bildes erhalten, dann ist Hoffnung, daß die auseinandergehenden Stile unserer Zeit wieder zu einem Stile werden, der, wie Sommerwärme die Pflanze, jedes einzelne Talent reicher und voller sich entfalten lassen wird, als das heute möglich ist, wo jeder für sich sein Stil, sein Milieu, ja sein Zeitalter sein muß! Diese Hoffnung erweckt mir das Münchner Künstlertheater.

Direktor: Dazu sage ich von Herzen Ja und Amen! Und wenn ich nicht, gleich Ihnen, in so rascher Hoffnung lodere, so ist's, weil ich den Widerstand kenne, der sich allenthalben, wo man nun einmal mit Aufwand von Millionen die prunkvollen, künstlerisch aber fast durchaus unzulänglichen Schaukästen gebaut hat, schon aus pekuniären Gründen, gegen diese Reform aufrecken wird. Und leider, lieber Freund, stimmt es auch noch heute, was mein Herr Kollege im „Vorspiel auf dem Theater“

sagt: Immer gilt es, hartes Holz der Gewöhnung zu spalten, worunter ich all die Jämmerlichkeiten rechne, die besagter Vorgänger bei seiner Kundschaft konstatierte; auch „das Lesen der Journale“, die anonym fast alle doch von Momus — und nicht von Apollon — redigiert werden. Aber wir haben Faust erlebt und wollen's festhalten: „Wer immer strebend sich bemüht . . .“ Doch da kommt Ihre Gattin, uns zum Abendbrot zu holen.

Vier Thesen

Kunst und Notwendigkeit

Sollte die Poesie nicht unter anderem deswegen die höchste und würdigste aller Künste sein, weil nur in ihr Dramen möglich sind?

Schlegel, Fragmente.

I

Der Wille zum Zwang

Die alte Christopherus-Legende erzählt von dem Manne, der nur den Mächtigsten als Herrn über sich dulden will und diesen mächtigsten, unbedingtesten Herrn sucht. Sie läßt die weitreichende Deutung zu, daß sie ein Symbol alles menschlichen Strebens ist. In der That scheint das letzte, offenste und verborgenste Streben der Menschen ein Streben nach Zwang, nach empfundener Notwendigkeit zu sein. In ihm liegt die verhüllte Grundrichtung des niederen, auf vergängliche Zwecke gerichteten, wie des geistigen Strebens der Idee, das nichts sucht als den inneren Ausgleich. In dem Streben nach Zwang gehen selbst seine scheinbaren Gegensätze — wie Freiheitsdrang, Willen zur Macht — auf als in dem größeren und umfassenderen Unterwillen, der sie in sich begreift, als des-

jen bloße Brechungen sie sich darstellen. Schon das Willensatom, das die psychologische Wissenschaft unzweideutig klargelegt hat: das jeder Vorstellung anhaftende Empfindungsstreben, das Streben jeder Vorstellung, sinnliche Empfindung zu werden, das heißt mit dem äußeren Reize eine objektive Notwendigkeit zu sich aufzusuchen, in eine empfundene Notwendigkeit überzugehen, zeigt die charakteristische Richtung. Was dem Willenselement eigentümlich ist, wird fast noch klarer und deutlicher bei den höheren Formen des Willens. Das Streben nach Notwendigkeit im Handeln steigt in Stufen auf von Verantwortungsfurcht in jedem einzelnen Fall, über das Suchen nach dauernder äußerer Handlungsregelung und nach Eingliederung, über das Streben nach Unterordnung unter Sitte und Moral bis zum ethischen Willen, der sich noch den höchsten, unerkannten, vielleicht unerkennbaren Gesetzen der Wertung beugen will. Wo Streben rein geistiger Art, Erkenntnisstreben, das sich keine äußeren Zwecke setzt, vorhanden ist, sucht es nach Denknotwendigkeiten. Seine niederen Grade nehmen äußere, zufällige religiöse und wissenschaftliche Dogmen als die erstrebten Schranken an, die höheren suchen auch hier nach dem absoluten Zwang des letzten Gesetzes. Das Kämpfen gegen die zufälligen dogmatischen Einschränkungen, das Freiheitsringen, ist nichts als ein Ankämpfen gegen den willkürlichen Zwang, um in den letzten, aller Vernunft unwiderleglichen Zwang zu gelangen, ein Sichwehren gegen das Willkürliche, Freie, die mangelnde Notwendigkeit alles bedingten Zwanges um des unbe-

dingten willen. Die vom Erkennen gesuchte Wahrheit ist Notwendigkeit, Unwiderlegbarkeit. Dies ist das einzige Element, das an der unbekanntem Größe Wahrheit bestimmt, sicher, bekannt ist. Allein um dieses Elementes willen wird sie erstrebt: um der ehernen Beruhigung willen, die in aller Notwendigkeit liegt, die für den Handelnden alle Qualen der Wahl, für den Denkenden alle Zweifel vernichtet. —

Die Psychologie fast aller typischen Erscheinungen des breiten Lebens wird überraschend klar, wenn man das Streben nach empfundenem Zwang zugrunde legt: vom Asketen bis zum Pedanten, vom Philosophen bis zum Empörer. Es sind alles Ablehnungen der Willkürlichkeit, Versuche, zu höherem Zwange zu gelangen, dem man mit immer gewandeltem Sinn den Namen „Recht“ gibt — im Gegensatz zu aller Freiheit und Willkür, die immer „Unrecht“ heißt. Die scheinbaren Ausnahmen vom Streben nach Zwang werden durch den verwirklichten Zwang hervorgerufen, sie sind Erfüllungen, die naturgemäß das Streben zeitweise oder dauernd beendigen. Wofern nicht ihre Psychologie, wie beim Willen zur Macht, das Bild eines gespaltenen Vorganges ergibt: im Willen zur Macht zum Beispiel findet ein tatsächliches Streben nach der ungeheuren Zwangsempfindung, die Macht auf den Mächtigen ausübt, statt, während die Suggestion des Bildes Notwendigkeit für das Bewußtsein in ihr Gegenteil umgeschlagen ist; ein jedem Psychologen bekannter häufiger Fall.

Der Wille zum Zwang kennzeichnet sich als ein Stre-

ben aus dem zufällig Wirklichen in die empfundene Notwendigkeit. Er sucht überall nur ein subjektives Phänomen, das aber auf seinen niederen Stufen noch objektiv bedingt sein muß, während es in den entwickelteren Formen seine Wurzeln lediglich im Subjekt hat.

II

Die Entwicklung der Kunst

Selbst in der freiesten menschlichen Betätigung, deren wesentlicher Charakter Spiel ist, in der Kunst, bekundet sich Wille zum Zwang als treibende Kraft. Die Entwicklung aller Kunst hat kein anderes Ziel als Notwendigkeit. Notwendigkeit heißt hier nicht, was illusorisch ist: ein Kunstwerk mußte seiner Art nach aus seiner Epoche oder seinem Schöpfer so hervorgehen; heißt hier: wie es ist, ist es in sich notwendig, alle seine Teile bedingen einander, stehen in Wechselwirkung, so daß man nichts hinweg-, nichts hinzudenken könnte, ohne daß es zerfallen müßte. —

Wenn überhaupt im Typus der durch Jahrhunderte getrennten höchsten Werke einer Kunst ein Aufsteigen zu finden ist, so kann es nur dies eine bedeuten: Zunahme an Notwendigkeit. Jeder künstlerische Höhepunkt bedeutet in sich: größte Annäherung an Notwendigkeit, weitestgehende Ausschaltung des Zufalls im Kunstwerk.

Die Entwicklung beginnt, sobald eine Kunst ihre Mittel in vollem Umfang zu beherrschen anfängt. Das Hinzugewinnen neuer Mittel gehört in die Entwicklung

nicht hinein, es ist ihre Vorstufe, oft nur ein Sammeln von Material, das überwunden werden, das die sich entwickelnde Kunst kennen und beherrschen muß, um sich seiner auf dem Wege zum Ziel freiwillig entäußern zu können. Wo die innere Entwicklung einer Kunst plötzlich abbricht, hat sie das höchste Maß der ihr möglichen Notwendigkeit gefunden: der Weg endet am Pol. Außerlich entartet die Kunst dann in ihre Mittel, das heißt sie geht auf Vorstufen ihrer Entwicklung zurück. Das erreichte und wieder verlassene vorläufige Ziel aber wartet. An ihm knüpft die Entwicklung von neuem an: mit dem Künstler, der wieder die Mittel überwinden lernte. Er findet vielleicht den nächst notwendigeren Typus Werk.

Die Entwicklung einer Kunst zu einem einzelnen Höhepunkt, zwischen diesen beiden Grenzen: Beherrschen aller Mittel — Notwendigkeit, ist nur ein kurzes Stück Weges, trotzdem das Ziel vielleicht nie zu erreichen ist. Sie ist wenig mehr als der Ausdruck eines reifenden, ringsum zu seiner Notwendigkeit findenden Einzellebens, das zur Quelle der Kunst wird, sowie das Erwerben neuer Mittel aufhört und den Blick nicht mehr ablenkt vom Wesentlichen. Der kurze, letzte Siegeslauf zum Gipfel! Die innere Notwendigkeit, das tiefste Wollen des ernstlich um sein Leben ringenden Menschen im Künstler, wird hier gespiegelt in der formalen Entwicklung seiner Kunst: Zurückziehung des Schwerpunktes, des Lebenssitzes, aus dem Umkreis der Mittel ins Innerste des Werkes, ins Herz; aus Duft, Farbe, Ton ins Unveränder-

liche der Gestalt, des Wesens, das nun die dienenden Mittel ausstrahlt; Können erfüllt mit Wollen, höchste Lebenswerte nicht in Kunstinhalt, sondern rein in künstlerische Form umgesetzt; das Problem aller Kunst: Klassik.

Das in sich notwendige Kunstwerk, dem die Entwicklung zustrebt, ist wohl zu unterscheiden von dem Werk, mit welchem die Kunst, solange sie ihren Schwerpunkt in den Mitteln hat, dem Willen zum Zwang am meisten entspricht, dem nur suggestiven Werk, das keine Notwendigkeit in sich zu haben braucht und dennoch einen starken Eindruckszwang ausübt, der für die Zeit seiner Entstehung sogar stärker sein kann als der eines in sich notwendigen Werkes. Zu diesem Eindruckszwang des suggestiven Werkes, der allein auf zeitlich bedingte Empfindungswerte und -formen baut, der starke, aber nur augenblickliche Ergriffenheit hervorrufen, die rasch verfliegt und dem rückgewandten Blick unbegreiflich wird, steht die Wirkung des notwendigen Kunstwerks in deutlichem Gegensatz: seine Wirkung ist das verehrende, einsichtsvolle Sichbeugen vor dem Werk als vor etwas in seinem Wesen Wirklichen, Unumstößlichen. Der Wille zum Zwang wird nicht nur durch die direkte Einwirkung in seine niedere, gewissermaßen rein sinnliche Befriedigung übergeführt, wie beim suggestiven Kunstwerk; sondern er erlebt sich mit höchstem Genuß in der Spiegelung, die er in der inneren Notwendigkeit des Werkes findet, und über die Einsicht in diese Notwendigkeit gelangt er

mittelbar auch noch in seine unmittelbare Erfüllung, das Gezwungensein, hinein.

Neben der in einzelnen sich vollziehenden stetigen Entwicklung der Kunst, geht, durch das suggestive Moment bedingt, ihre fortwährende periodische Wandlung einher. Die Illusionskraft jeder Art künstlerischer Mittel auf die Menge, von der alle breite Kunst abhängt, wird nach einer gewissen Höhe ihrer Wirkung geringer; sie wird insbesondere in der nächstfolgenden Schaffensepoche, die sich in einen direkten Gegensatz zu ihrer Vorgängerin stellt, ein Wirkungsmindestmaß erreichen. So wie die Illusionskraft nachzulassen anfängt, die Sprache einer Kunst als Phrase empfunden wird, werden in der Breite des Kunstschaffens neue, der Zeit genehme Suggestionsformen gesucht, welche die nächste Periode des breiten Stils heraufführen und mit ihrem Ablauf wieder ihre Kraft einbüßen. An solchen Zeitpunkten des umschlagenden Stils werden die selbständigen Schöpfer abgedrängt: die sehen die völlige Bedingtheit der Mittel ein, sie sind nicht bereit, an die Stelle der veraltenden Werte neue von gleicher Vergänglichkeit zu setzen, sie ringen darum, die Kunst tiefer, wesentlicher zu machen, sie suchen eine Kunst von größerer Dauer, nicht so rasch ihre Kraft verlierender Symbole, eine zeitlosere Kunst. Es wird geschichtlich häufig ihre Stellung sein: in Beziehung zu einem Stilumschwunge stehen und nach dem Abflingen eines Stils aufsehen und erkennend zu einer persönlichen Klassik finden.

III

Der Fall im Drama

Die Notwendigkeit eines dramatischen Kunstwerkes, als eindeutige, allen natürlichen Zweifeln standhaltende, alle Einwürfe widerlegende Eindruckswirkung eines in sich ruhenden Wirklichen, hängt zunächst davon ab, daß die dargestellten Vorgänge einander deutlich und ausreichend bedingen, daß das Gefühl für die Lückenlosigkeit dieses Sichbedingens sich bis zur Einsicht in sie steigert. Diese kausale Notwendigkeit, die ich als Notwendigkeit des Ablaufs bezeichnen möchte, wird unmittelbar an den in unserem Leben herrschenden Zwängen und Notwendigkeiten geprüft und erlebt. Sie bedeutet nichts anders als: aus einem bestimmten Gegebenen, welches der Dichter frei wählt, entwickelt sich mit Notwendigkeit ein bestimmtes Geschehen, wenn man sich die Aufgabe in die zeugende Luft des Lebens gerückt, wenn man sich das Problem vom Leben in seinen Wirbel genommen denkt, wenn es in das fruchtbare Vorstellen des Dramatikers eintritt. Die Notwendigkeit des Ablaufs ist noch überhalb der für die Einsicht zureichenden Begründung durch die Kunst des Dramatikers großer Steigerungen, aber auch Verminderungen fähig; und zwar durch immer weitergehende Erhöhung der Eindruckstärke jedes einzelnen die Kausalität des Ganzen stützenden Motivs, die nur so lange zum Vorteil des Werkes geschieht, als sie die eingesehene Notwendigkeit zum lebendigen Eindruck erhebt, die aber

sofort schädigend wirkt, sobald über der Eindrücklichkeit des Einzelmotivs die Einsicht in das Gefüge leidet. Längst ist eine ziemlich hohe Notwendigkeit des Ablaufs gefunden. Offenbar läßt diese Notwendigkeit die Aufgabestellung selbst völlig frei und besagt nur, daß aus dem einmal Gegebenen der Ablauf sich zwingend ergebe. Aber auch die Aufgabestellung läßt sich in die Perspektive größerer Notwendigkeit rücken. Man lehnt sehr zufällig und willkürlich gestellte Aufgaben ab, als ohne Interesse bei ihrer Seltenheit und Vereinzelnung. Man verlangt, je nachdem man die Dinge typisch oder in der höheren Form des Typischen, die wir „wesentlich“ nennen, sieht, eine typische oder wesentliche Aufgabestellung. Sie ist die Grundlage mehrerer großer Dramen, bei denen ein Gefühl von Notwendigkeit erwacht, weil sie ständigen, sich immer wiederholenden Problemen nachgebildet sind. Sie begegnet sich nun in ihrer höchsten Verfeinerung mit einer dritten Art, die ihre Notwendigkeit in sich trägt, die von dem Vergleich mit den typischen Fällen unabhängig ist und nur in der Wesenheit der menschlichen Seele gründet. Diese dritte Art ist der sich selbst setzende Konflikt. Das Kennzeichen dieser Problemstellung ist: daß sie in sich als notwendig erscheinen, daß der Konflikt sofort entstehen muß, sobald das noch konfliktlose Thema berührt wird; und zwar in der Vorstellung, gemäß deren Gesetzen, die erlebt werden und nicht weiter zurückführbar sind. — Das Drama ist, was lange verkannt wurde, der Gegensatz zur Wirklichkeit, ist Vorstellungskunst, ist das Spiel des Gefühls und Gedankens mit den Gegensätzen.

Es hat seine tiefste Wahrheit und Notwendigkeit nur in unserer Vorstellung. Alle Zufallschranken, die die großen Gegensätze im Leben trennen und einen Konflikt zwischen ihnen verhindern, räumt der Gedanke hinweg. Die Dinge, die im Leben durch breiten Raum jeder Art getrennt sind, die aber in der Seele des die Breite des Lebens überschauenden Dramatikers kraft ihrer inneren Verwandtschaft, kraft der ewigen und rätselvollen Verwandtschaft, die in jeder Gegensätzlichkeit liegt, in Gedankennähe zusammentreten können und dadurch in Konflikt geraten, erzeugen das Drama, das dann aus einem für unser Vorstellen nicht mehr ausschaltbaren Konflikt hervorgeht. Der fortwährend in uns zeugende Gedanken-gegensatz jedes Dinges und seiner Verneinung, wie die unser Gefühlleben beherrschenden Grundgegensätze, so der von Liebe und in ihr verborgenem Haß, von Trieb und Lust, den Trieb zu überwinden, führen zu dem sich selbst setzenden Konflikt, sowie wir irgendein Positives, einen Wert, ein Gefühl stark und intensiv erleben. Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich selbst setzenden Konflikts: die innere Nähe zueinander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander immer erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft. Dadurch sind die Antithesen miteinander verflammt, kein Zufall führt sie zum Kampf, sondern ihre Wesensnähe. Darum ist jeder sich selbst setzende Konflikt unlösbar, unerschöpflich und ewig fruchtbar. Der Dramatiker ist innerlich gezwungen, den Gegensatz in die Er-

scheinung, d. h. das Vorstellen in Bildern und Gestalten, hinauszuprojizieren. Dabei bedingt die innere ideelle Verklammerung der Gegensätze, sowie wir in die Breite der Erscheinung hinaustreten, eine weitere äußere, situationelle Verklammerung, mit der der Willenskonflikt, der Keimpunkt der dramatischen Dichtung, unmittelbar eintritt; denn nur die Situation bringt die Gegensätze in engste Verklammerung, die sie in eines Menschen Brust bannt. Macht und Ohnmacht, Herr- und Dienersein, bis zur Stärke der Idee ausgeprägt und in einen Menschen gebunden, führt notwendig einen Konflikt mit sich, beide Gegensätze zerzerren den Menschen, der in ihnen auf die Dauer nicht leben kann. Dieser sich selbst setzende Konflikt reiner Gegensätze ist der Konflikt des „Wallenstein“: der machtlose Herr — der übermächtige Diener. In beiden ist Macht und Ohnmacht, die sich in vierfachem Kampfe gegenüberstehen. Hier begegnet sich der typische, geschichtlich mehrfach belegte Fall mit dem sich in der Idee selbst setzenden Konflikt. Der ethische Konflikt zwischen den beiden großen lebensfördernden Mächten, Werten: Treue und Machtwillen, als der das Wallenstein-Drama weiter erscheint, ist gewissermaßen nur die begleitende Bewußtseinserscheinung des Kampfes: Herr und Diener, Macht und Gehorsam; ein subjektives Moment, während der sich selbst setzende Konflikt objektiver Natur ist. —

Da das freie Spiel mit Vorstellungen die Urform aller Kunst ist, ein Spiel, in welchem beim schöpferischen Künstler plötzlich Keimpunkte auftreten, an denen die Dinge wie in Strahlen anschießen und Gestalt bilden,

ist offenbar der sich selbst setzende Konflikt die notwendigste Form der dramatischen Aufgabestellungen, in der der Charakter des künstlerischen Spiels noch nicht verwischt ist. Eine Steigerung der Notwendigkeit eines dramatischen Kunstwerkes darüber hinaus ist nicht denkbar. Doch gewinnen wir für die Notwendigkeit des Ablaufs aus dieser Form der Problemstellung noch eine neue Bestimmung, nämlich die: daß alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich selbst setzenden Konfliktes hervorgehen, daß sie diese Antithese widerspiegeln müssen. Hier handelt es sich nicht mehr allein um die aus dem Leben ins Kunstwerk übertragene reale Kausalität, sondern um eine lediglich dem Kunstwerk angehörende ästhetische Ursächlichkeit, die die allerstärksten Notwendigkeitswirkungen auf den Zuschauer ausübt, die ganz allein den, in der realen Kausalität nicht durchführbaren, Eindruck erweckt, daß ohne alle spätere Hinzufügung neuer Momente, aus dem Grundkonflikt allein und folgerichtig das Drama entwickelt sei. —

Wenn wir von einer Idee im Drama sprechen, so können wir berechtigterweise damit nichts meinen als einen sich selbst setzenden Konflikt. Ganz nach dem romantischen Sinn, der Idee definiert als einen bis zur Ironie vollendeten Begriff, „eine absolute Synthesis zweier absoluter Antithesen, den steten sich selbst erzeugenden Wechsel zweier streitender Gedanken“. Unberechtigterweise ist — selbst von Männern wie Hebbel — gelegentlich die Schilderung eines typischen oder psychologischen Gesche-

hens als Idee eines Dramas bezeichnet worden. Diese Bezeichnung setzt den schweren Irrtum voraus, daß man im Drama die Nachbildung eines irdisch=realen Geschehens sieht, nicht die Entwicklung eines Vorstellungsge-
schehens aus einem stark und lebendig gefühlten Gegen-
satz. Wenn durch ein ganz künstlerisch geschaffenes Dra-
ma irgendein typisches oder psychologisches Geschehnis
illustriert wird, so ist das lediglich eine Nebenwirkung.

IV

Die Entartung des Dramas in die Idee

Sowie das Drama als das Spiel der Vorstellung mit Antithesen begriffen ist, ist auch der Blick auf die Haupt-
gefahr gelenkt, die ihm droht, sobald es sich seiner reinen
Form nähert. Es besteht für den Dichter die Verlockung,
die Antithesen in sich, dialektisch=abstrakt fortzulegen zu
lassen, das Drama in der Idee statt in der konkreten Er-
scheinung auszugestalten. Das Drama kann sich, wo der
Dichter dieser Verlockung nachgegeben hat, nicht mehr or-
ganisch=gegenständlich auf seine Grundsituation aufbau-
en, sondern wird zum Abbild eines außer seiner Form
liegenden gedanklichen Vorgangs. Die Folge ist, daß Ge-
dankenwerte an die Stelle der Erscheinungswerte treten,
daß das Drama die Notwendigkeit des Ablaufes verliert.
Eine Handlung, die in diesem Sinne unter der Regie
einer Idee steht, ist an künstlerischem Wert etwa einem
Akrostichon verwandt. Es tritt in dem so entartenden

Drama die Wandlung der Gestalten aus gespannten Willen in dialektische Zauderer ein.

Die letzte bisher beobachtete Phase der Entwicklung des Typus Drama durch die Jahrhunderte ist eine solche Entartung in die Idee. Sie ist, in demselben Sinne wie das Barock durch Michelangelo, durch Hebbel herbeigeführt worden. Die schroffe Gegenüberstellung des aus der Idee hervorgegangenen Dramas und des ideenlosen, die Hebbel vollzieht, bezeichnet äußerlich einen gewaltigen bewußten Vorschritt auf ein notwendiges Kunstwerk. Seine Situation drängte ihn weiter. Entartung ist immer die Rettung für all die schöpferischen Menschen, die zeitlich an eine Vollendung ansetzen; sie können sie weder steigern, noch wollen sie sie nachahmen: so bleibt nur der Abweg. Auf solchem Abweg kann Großes gefunden werden, die Männer, die ihn gingen, können für uns Runder des Tiefsten sein: aber der Künstler in ihnen ist stets in Gefahr. Mit dem Moment in ihnen, das geistig über die vorangegangene Vollendung hinausbringt, zerstören sie das große In-sich-beruhen des Vollkunstwerkes; ihre Kunstwerke kehren nicht in sich zurück, sondern ringen über sich hinaus. Sie sind gestaltende Denker, nicht Gestalter. Ihrer Zeit, der der Sinn für reine Kunst geschwächt ist, was nach jeder Blütezeit eintritt, stehen sie deshalb höher, sind sie bedeutsamer. Dies scheint mir unser Verhältnis zu Hebbel zu kennzeichnen. Hebbel erkannte, daß nur ein ideeller Konflikt innere Notwendigkeit habe und neben ihm alle anderen nur für den Einzelfall bestehenden Konflikte zufällig und ohne Interesse seien.

Aber er blieb bei dieser richtigen Erkenntnis: daß die Idee im Drama nur und ausschließlich die künstlerische Notwendigkeit und Wirklichkeit des Problems zu bedingen, es aus der Region des einmalig Zufälligen hinauszuhelien habe, nicht stehen, sondern kam zu dem verhängnisvollen Irrtum, im Drama die Berechtigung der Idee debattieren, die Dialektik in die Idee selbst hineinbringen zu wollen, das heißt mit anderen Worten: Dramen zu schreiben, die dialektisch bestreitbar waren. Die von ihm zuerst ganz klar und plastisch gesehene Notwendigkeit der Problemstellung ließ ihn die Notwendigkeit des Ablaufes vernachlässigen, ja schädigen. Statt des Kampfes von für die Vorstellung wirklichen Kräften ward ihm unter der Idee das Drama zum Kampf von Rechten. Er zog die Kräfte des Dramas, statt sie wirken zu lassen, direkt in Frage und diskutierte sie. Das Ueberwuchern des intellektuellen Moments in allen Entscheidungen braucht nur um etwas gesteigert zu werden, so haben wir Ibsen.

Zur höchsten Förderung wie zur Entartung des Dramas gleicherweise hat die philosophische Entwicklung beigetragen. Sie kommt wesentlich mit dieser einen Seite in Betracht: mit ihrer wachsenden Feststellung endgültiger Ungewisshheiten als letzten Grenzen unseres Erkennens — der unendlichen Teilbarkeit des Phänomens durch den Gedanken — mit ihrer Entdogmatisierung des Lebens, die der Erscheinung ihr Recht als volle Realität zurückgibt. Das Erlebnis höchster bejahender Notwendigkeit ist uns im Gebiet des Erkennens durch die niederen negativen Notwendigkeiten, die sich als unübersteigliche

Schranken hier in unseren Weg stellen, versagt. Das bedeutet die Rückkehr des Menschen aus der Philosophie zur Kunst, deren höchste Gebilde zwar in der Vielheit der Erscheinungen bleiben, aber mit dem schönen Schein innerer Notwendigkeit den Willen zum Zwang tiefer befriedigen als alle Negation. Das Suchen nach inhaltlicher Notwendigkeit, das negativ endet, wird zum Suchen nach formaler Notwendigkeit: Form löst den Inhalt ab. Die dogmatischen Schranken, die einst Leben, Denken, Erkennen einengten und auch im Künstler bestanden, mußten in einer Kunst, die den Umkreis alles Menschlichen auszusprechen unternahm, im Drama, immer sichtbar werden. Sie brachten damit eine außerkünstlerische inhaltliche Notwendigkeit hinein, die naturgemäß die Bildung der einzig organischen formalen Notwendigkeit beeinträchtigt. Diese Schranken sind gefallen. Das zur reinen Form strebende Kunstwerk ist möglich geworden. Aber an die Stelle der überwundenen Schranken hat sich der alte philosophische Trieb in das körperliche Gebilde des Dramas eingenistet und verhindert noch immer das vollkommene Werk.

Wir müssen auf diese Entwicklung hoffen: es wird eine Zeit kommen, in welcher der „Faust“ nicht mehr das volle Symbol jedes strebenden Menschen sein wird. Jene Erkenntnis, daß nach droben die Aussicht uns verrannt ist, Faustens Zurückwendung ins Leben, wird früher und früher erfolgen, wird vielleicht einmal zum Erlebnis schon des Knaben werden: Vorstufe. Ich erinnere an das berühmte Lessing'sche Wort über die Wahrheit, die

er von sich weist um des Strebens nach Wahrheit willen; mit dem Lessing aussprach, daß in der letzten Erkennensnotwendigkeit das Ende läge, daß in ihm das Streben nach Zwang erlöschen, der Geist in Teilgedanken zurücksinken müßte, das Entwicklungsprinzip unwirksam geworden wäre. Die Künftigen werden nicht mehr Lessings Antwort geben. Sie werden auch das Streben nach Wahrheit, soweit es um höchste Erkennensnotwendigkeiten ringt, aufgeben und nur das eine Mögliche suchen: die innere Notwendigkeit in den Lebensschöpfungen des menschlichen Geistes, in der Kunst. Auch sie vermag uns wieder und wieder die Beruhigung zu geben, die wir im Leben brauchen. Die Künftigen werden früh die Wendung auf das geistig Wirkliche nehmen, auf die Kunst, während in uns der philosophische Trieb noch nicht durch die Negationen der Erkenntnis überwunden ist. Wenn sie schon jung erfahren, daß das Leben, das in der Gesamtheit seiner Erscheinungen in unserem Bewußtsein ist, keine höchste Erkennensnotwendigkeit zuläßt, wird sie der Wille zum Zwang früh dazu treiben, dieses Chaos künstlerisch für die Empfindung zu bewältigen, heimisch zu gestalten. Der philosophische Trieb entzieht noch dem Drama Kräfte. Erst wenn er ganz dem Gestaltungstriebe weicht, kann eine dramatische Form entstehen, die für unseren Blick endgültig sein würde.

Ein Widerruf?

Der Zufall im Drama

Seit Hebbel die ästhetische Wertskala „es kann so sein, es ist, es muß so sein“ erfand, ist viel und genug über die Notwendigkeit im Drama geredet worden. Welcher junge Deutsche möchte sich nicht für den Begriff des Absoluten, des Gesetzes, der Notwendigkeit begeistern! Sie sind zwar einsichtigerer Kritik unfaßbare Dinge, aber sie verbinden sich, noch so schemenhaft vorgestellt, sogleich mit großen und erhabenen Gefühlen, mit einer Willenssteigerung der Persönlichkeit. So entstehen diesen abstrakten Begriffen starke lebendige Fürsprecher. Man gerät ernstlich in Gefahr, in der Notwendigkeit des dramatischen Kunstwerkes eine Art ästhetischen Dogmas zu sehen und mit aller Inbrunst daran zu glauben.

Dieser Glaube ist für den Dramatiker zweifellos erzieherisch. Indem er Notwendigkeit zu erringen glaubt, erreicht er Klarheit, Knappheit, Anschaulichkeit der Verhältnisse, psychologische Ueberzeugungskraft der Charaktere, Führungen der dramatischen Handlung und szenische Gestaltungen, von denen eben jene großen und erhabenen Gefühle, Willens- und Persönlichkeitssteigerungen

ausgehen, von denen auch die Idee der Notwendigkeit, des Gesetzes im Schaffenden begleitet ist.

Wenn der Dramatiker dann reifend einsieht, daß der Begriff des Notwendigen, zumal im Gebiet der Kunst, doch wohl etwas Transzendentes, Metaphysisches, etwas Verfließendes und ganz ehrlichem Denken nicht Standhaltendes ist, wird sich in diese Einsicht selbst der Begriff noch einmal einschleichen. Der Erkennende wird plötzlich in der Mittelstufe der Hebbelischen Skala, in dem „es ist“, die einzig denkbare irdische Notwendigkeit zu sehen glauben, den Zwang des Tatsächlichen, der doch sehr viel elementarer ist und auf allgemeinerem Grunde ruht als der des Ursächlichen, der nur in der Reflexion, in der Spiegelung der Dinge im Geiste, sich beweist. Allmählich aber wird er die Idee des Notwendigen im Drama — in die er einfach alle Kategorien seines ästhetischen Urteils zusammengefaßt hatte — ganz sich lösen sehen. Er fühlt sich dabei wie von einem inneren Zwang und Krampf befreit, wie aus den Ängsten und dem Gespensterjchreck der Kinderzeit in die ruhige Klarheit des Mannesalters entlassen, das dem Seienden nachgeht und es zu gestalten sucht. Da ist die einst alles beherrschende Idee der Notwendigkeit in ihr Gegenteil umgesprungen: der Zufall im Drama erscheint mit seltsam lockendem Reiz vor dem Auge des Schaffenden. Der Zufall scheint es plötzlich zu sein, der Szene für Szene das Drama beherrscht. —

Es soll hier natürlich nicht von dem Zufall gesprochen werden, den schon Lessing abweist, der als ein den Gegebenheiten einer Handlung ganz fremdes Geschehen von

außen herantritt und wie der antike Deus ex machina allzuleicht alle Knoten löst, alle Schwierigkeiten aufhebt; sondern nur von dem Zufall, der innerhalb der vorbereiteten Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten der Handlung waltet oder zu walten scheint. Auch die Zufälligkeiten bei der Entstehung des Dramas, Stimmungen und Erlebnisse des Schaffenden während seiner Arbeit, die ihrerseits bestimmend auf den Verlauf des Dramas einwirken mögen, liegen hier außer Betracht.

Der Zufall, das Zufallende ist das sachlich weniger bedeutungsvolle Wort für Schickung, Schicksal, Geschick, in denen schon eine überirdische, die Dinge schickende Macht vorausgesetzt ist. Das Wort „Zufall“ hat in unserem Sprachgebrauch — weil neben ihm das Wort „Schicksal“ existierte, in welches alles nach irgendeiner, wenn auch noch so vagen, höheren Absicht Aussehende aufgenommen wurde — seinen Sinn sehr weit nach der Seite des scheinbar ganz Zusammenhanglosen, Unbegründeten, ich muß das Wort selbst zu seiner Erklärung zu Hilfe rufen: des Zufälligen verschoben. Wir brauchen diesen Sinn aber nicht notwendig mit dem Worte zu verbinden und können in dem Hauptwort jedenfalls einfach „das Zufallende“ sehen. Da gewinnt es denn für das Drama seine rechte Bedeutung.

Wie die Szenen sich folgen, die Personen auftreten und abgehen, welche Wendungen aus der Umwelt des Dramas, dem nicht mehr dargestellten, sondern nur noch angenommenen Motivenkreis hereinkommen und für die Handlung bestimmend werden — das alles kann Aus-

fluß höchster Kunst und dem verstehenden Künstler so einleuchtend sein, daß er, sobald er es sieht, sagt: Es ist notwendig so und kann gar nicht anders sein. Aber selbst bei dem unbestimmten und schillernden Begriff der künstlerischen Notwendigkeit — der einmal das elementar notwendige Hervorgehen des Werkes aus der Seele seines Schöpfers, ein anderes Mal die Zwangslage des Handelns, in der sich die Figuren befinden (von woher der Begriff wahrscheinlich stammt!), die Uebereinstimmung der Kausalität im Kunstwerk mit der realen Kausalität, im höchsten Fall die organische Beziehung und Wechselwirkung des Ganzen und der Teile ausdrückt — wird man zugeben müssen, daß das Kommen und Gehen der Figuren, daß die Folge der Szenen, die Verbundenheit der Motive zwar schließlich am fertigen Werk als durchaus nicht veränderbar erscheinen kann; daß aber doch alles in ihr mit Zufällen durchsetzt ist wie das Leben, sowohl von einer angenommenen erdichteten Kausalität in der Welt des Werkes aus gesehen, als auch in bezug auf den Vorgang der Schöpfung. Je länger man das Ganze betrachtet, um so unhaltbarer wird der Begriff der Notwendigkeit.

Dabei empfinden wir, daß wir dieses Heer von Zufällen durchaus nicht ablehnen, daß wir sie anzuerkennen gern gewillt sind (wenn auch in der Komödie etwas mehr als im Trauerspiel!), daß wir uns in dieser Beziehung dem Lebenskunstwerk gegenüber fast so verhalten wie vor dem Leben selbst, in dem auch jeder Zufall sein unbedingtes Recht hat. — Ein feiner dra-

maturgischer Geist hat einmal gesagt, daß im Anfang des Dramas alles Zufall sei und am Ende alles Notwendigkeit und daß dazwischen eben die Verwandlung des Zufälligen in lauter Notwendiges liege. Wir stellen dagegen fest, daß noch in den letzten Szenen eines Dramas der Zufall sichtbar die Handlung führt, die Personen trennt, zusammenbringt, steigen oder fallen läßt; daß er zumindest jedenfalls noch immer stark an dem Ergebnis beteiligt ist, so sehr dies auch als Folge alles Vorhergegangenen erscheint.

Die Sache wird klarer, wenn wir das, was im Werke Zufall ist, in Beziehung auf den Dichter ansehen. Da ist es Einfall. Er ist immer das Beste des Dichters gewesen und hat allein lebendige Werke hervorgebracht, was aller konsequenten Logik und Idee nie gelang. Der Einfall entscheidet über den Dichter; logische Konsequenz bei zu wenig oder zu geringen Einfällen hilft zu nichts. Auch ist der Einfall nie durch Reflexion zu erzeugen. Er schafft — wenn er seinen guten Namen überhaupt verdient — immer etwas Eigentümliches, Neues, Belebendes; ganz anders als der einfallose Verstand, der allein schließlich nur langweilige Kombinationen des Vorhandenen zustande bringt.

Der Einfall bedeutet das Entstehen einer neuen Wendung der Dichtung im Unbewußten, unbelauert vom künstlerischen Verstande (der später sehr wichtig ist!). Der Verstand vermag eine Sache nicht aus der Fülle des Lebens zu ergänzen, zu erweitern, aus dem Dunkel das Hinzugehörende heranzuholen. An die Stelle der notwendi-

gen Ergänzung mit Leben setzt seine logische Behendigkeit das rasch nach äußerlichen Bezügen Assoziierte. In dem unbewußten Schaffensmoment, der dem Einfall vorangeht, hat sich nach verborgenen Wahlverwandtschaften ein Fremdes so ergänzend und vorbestimmt hinzugefunden — wie etwa eine Frau zum Manne. Dies Fremde, Neue und schon Verbundene tritt nun plötzlich, auf irgendeinen Anstoß hin, überraschend, überzeugend in die Helle des Bewußtseins:

ein Wort, ein Sprachbild schlägt erleuchtend wie eine Flamme aus einer Gestalt empor;

ganz wie es im Traum geschieht, tritt gerade im richtigen Moment eine neue Gestalt in eine Szene, durch deren Hinzukommen alles, was geschehen und gesagt worden ist, doppelt bedeutsam, drängend, spannend wird;

ein Stück der Vergangenheit, der Vorfabel — die der logische Verfasser sich vorher unabänderlich klarmacht und festlegt — wird dem Dichter plötzlich als höchste Schönheit mitten in einer Szene, in der er sie erzählen läßt, zum ersten Male bewußt;

und so viel anderes, in dem der Einfall den schönen Zufall schafft.

Und doch kann der Einfall auch ganz unschöpferisch sein. Als Gegenfüßler des konsequenten, logischen, einfallosen Dichters lebt irgendwo der andere, der nur aus Einfällen besteht, der sie aber auch alle zu Buche bringt, der keinen Einfall um seine Herkunft fragt, der jedes irgendwoher auftauchen-

de Bild, jeden Gedanken, den zufällige Vorkommnisse in sein Gemüt werfen, ins Werk bindet und damit genau so leblose Produkte erschafft wie der Logiker.

Ein Vergleich mit dem prophetischen Menschen wird das klarmachen. Man hat gesagt, daß Prophetengabe vielleicht erst gegenüber großen Schicksalen erwache; doch erwacht sie nicht in jedem. Jedem mit Phantasie begabten Menschen aber fallen wohl, wenn er an die Zukunft einer Sache denkt, mehrere Möglichkeiten ein und unter ihnen auch die, die dann Wirklichkeit wird. Aber sie ist für seinen Blick ganz ohne Abzeichen, ist eine unter mehreren, von denen sie sich für den gewöhnlichen phantasiebegabten Menschen nicht unterscheidet. Der Prophet steht nun so unter dem konzentrischen Eindruck des Geschehenden, welches er betrachtet, daß sich ihm notwendig die Bilder dessen aufdrängen, was wirklich kommt, daß er neben ihnen die anderen Möglichkeiten gar nicht sieht, daß er nicht einen Moment im Zweifel ist, ob das, was ihm durch den Kopf geht, ein müßiger Gedanke oder das kommende Wirkliche ist.

Der Dramatiker ist ein Prophet des vorgestellten Geschehens. Der Dramatiker — der weder ohne Einfall noch ein Knecht seiner Einfälle ist — empfindet nichts von den tausend Dingen, die beliebig an seinem geistigen Auge vorüberschießen, als Einfall und läßt sie ganz unbeachtet. Aber ihm ist alles, was unter dem konzentrischen Druck des an seinem Werk bereits Geschaffenen aus dem Unbewußten ins Licht seines Geistes tritt, so=

fort eine Art gegebener Wirklichkeit, wie für den Propheten das Künftige.

Der Einfall hat also für ihn doch irgendwie den Gefühlston, die Farbe und den Charakter des Notwendigen oder wenigstens des Wesentlichen; der Dichter will fühlen, daß der Einfall so aus dem Wesen und der Mitte der Sache stammt, wie Blatt, Blüte, Frucht aus der Pflanze. Und wie bei der Pflanze: nicht durch Ableitung logischer Folgerungen, sondern durch Zeugung.

Dabei ist der Einfall durchaus nicht bloß Göttergeschenk. Er läßt sich, wenn nötig, erzwingen; zwar nicht geradezu, doch mittelbar, indem der Dramatiker sein Werk ins Licht hellsten Bewußtseins nimmt, um es dann für eine Zeit ins Unbewußte versinken zu lassen, zu vergessen. Wenn er es nach einer Pause wieder heraufgreift, ist es voller Einfälle. Ganz wie es der Mystiker sagt: „Wenn du eine Sache nicht begreifen kannst, warte: sie wird dich begreifen!“

So haben wir für den Zufall im Drama aus dem ihn erzeugenden Einfall im Dichter die Klarheit gewonnen, daß er, um ins Werk hineinzugehören, zwar nicht als notwendig, aber irgendwie als gefordert erscheinen muß. Die so entstandenen, an die Handlung gebundenen Zufälle werden die größte Schönheit eines Dramas sein, nämlich die freigesetzten Pfeiler, die von spielender Phantasie getürmten Schranken und Mauern, zwischen denen das Reich des Müßens, des Zwanges, der dramatischen Notwendigkeit liegt.

Der Dichter und die Bühne

Der Dramatiker und die Bühne

Bei allem Sprechen und Schreiben von Bühnenreform scheint man bisher immer an dem Allerwichtigsten vorbeigesehen zu haben. Das ist die Loslösung der Bühne vom Dichter, die Aufhebung dieser alten ständigen und organischen Einheit. Die Verbindung des Dramatikers mit der Bühne, eines Dichters mit einem bestimmten Theater, ist heute keine selbstverständliche, dauernde mehr, sondern eine von Fall zu Fall von seiten der Bühne geknüpfte oder gelöste, zufällige und vorübergehende. Hier ist eine Lebenswurzel durchschnitten.

Wer aus hellem Vormittage in den Beginn einer Theaterprobe kommt und sieht, wie Arbeiter Gerüste zusammenhämmern, einen gemalten Hintergrund herunterlassen und mit Versatzstücken ein noch rohes, nur erst angedeutetes Raumbild darstellen, der fühlt in dem Augenblick, wo einheitliches Licht eingeschaltet wird: hier entsteht ein Stück neuer Welt. Das Chaos von bemalter Leinwand, Pappe, Brettern, Seilen ordnet, gestaltet sich: ein Stück Welt ist plötzlich da, hinter dem Weite und Umgebung ist, das in dem engen Raume des Theaters sich bis ins Unendliche ausdehnt, das zu irgend-einer erträumten Erde gehört. Wer schuf sie? Der Dich-

ter, der dieses Haus mit Leben durchtränkt hat, wie das Spiel großer Meister eine Geige mit Wohlklang; der die innerlich sichtbare Welt hier hineinzwang, den Willen in diesen Mauern fing und den Traum und die Zeit; der die Kräfte der Phantasie in den engen Raum gebannt hat, daß sie alles, was sich hier befindet, was hier getan wird, verwandeln: jedes in das, was es scheint.

Der Dichter rief die vielköpfige Schar, welche hier wirkt, welche die Schöpfungen seiner Phantasie mit irdischem Stoff sichtbar nachzubilden trachtet, die Arbeiter und Maler und die, welche den höchsten Erdenstoff ihm zur Verfügung stellen, menschliche Seele, menschlichen Leib: die Schauspieler. Er verkörpert sich in der Person, die, des Dichters Buch in der Hand, vom Feldherrnplatz aus die Gestalten seiner Einbildungskraft nach seinem Schicksalswillen leitet. Mehr: er beruft die dunkle, murrende Menschheit, die Menge, sichtbar hierher, sein Werk zu erleben und in ihrem gewaltigeren, elementareren Fühlen gesteigert darzustellen. Er braucht sie, wie der Sturm das Meer braucht oder den Wald oder die Wolken, um sich sichtbar zu machen. Er beruft sie als ein scheinbar Fremdes; aber auch sie stammt aus seiner Brust. Dort hat sie am Entstehen des Werkes teilgenommen und seine flammende Subjektivität mit der objektiven Unbeirrbarkeit ihres menschheitlichen Erlebens gezügelt, geleitet, wahrhaft seiend gemacht.

Der dichterische Geist, der in den Erscheinungen und Wirklichkeiten ist wie das Leben und wie das Leben aus den Erscheinungen zurückkehrt, um in neue Wirklichkei-

ten hinauszufließen, in dem Schicksale und Gestalten, Bilder und Geschehnisse zusammenrinnen wie im Spiel des Daseins, er schuf die Bühne. Die noch stofflosen geistigen Gestalten, deren Gefühle, deren Gedanken und Willen in ihm schon leuchtend lebten; die erträumten Bilder und die unerbittlich sich vor seinem Auge vollziehenden schwerelosen Geschehnisse suchten sich einen Leib, einen Körper, eine Erde. So entstand dies wundervolle Mittelwesen zwischen Traum und Wirklichkeit, dieses halbe Sein und ganze Bedeuten, in dessen Spiel sich die Wahrheiten unserer Seele ohne Zufallshemmnisse hinausdehnen und wachsen können bis ins Bereich der unendlichen, unaufhebbaren Gegensätze: das Theater.

Der Dichter schuf das Theater und leitete es zunächst ohne Mittelspersonen als seine Schöpfung. Ungehemmt floß der Quell von dort, wo er im Dichter ans Licht trat, bis in die feinsten, letzten Ausläufer des ganzen Organismus und strömte Leben hinein. Dieser für die im Dunkel liegende Geburt des Theaters wohl unbezweifelbare Zustand hat sich in seinen großen Höhenzeiten, und bei mancher gelegentlichen Nebenblüte, naturnotwendig, wenn auch scheinbar zufällig, wiederholt. Shakespeare, Molière, Goethe, Wagner waren Bühnenleiter. Leute wie Gozzi und Holberg standen während der Zeit ihres dramatischen Schaffens in enger Verbindung mit einer Theatertruppe; und diese enge Wechselwirkung beförderte so ihr Werk wie auch das Blühen des Theaters, in das sie ihr Leben einströmen ließen.

Im allgemeinen ist bei uns der dramatische Dichter

von der Leitung der Bühne entfernt und die Bühne damit eines Theils ihrer Lebenskraft beraubt. Nicht, als ob wir nicht von früheren und neueren glänzenden Bühnenleitern wüßten, denen Drama wie Bühne das Höchste verdankt, und die doch nicht als Dramatiker hervorgetreten sind. Ein Schade ist es aber, daß man nicht ganz selbstverständlicher Weise die zeitgenössischen Dramatiker unter die Bühnenleiter aufzunehmen, jedes aufstauende starke dramatische Talent mit der Leitung irgend-einer Bühne eng zu verknüpfen sucht, so etwa wie die hervorragenden Komponisten mit der Leitung bedeutender Orchester. Drama wie Bühne hätten höchsten Gewinn davon. Die Dichter würden rasch ganz dies erfassen: daß sie Raumkünstler, Gestalter, nicht Verkünder verschwommener Visionen sind. Die Bühne aber hätte den Vorteil: daß immer wieder einmal der dramatisch=dichterische Geist sich unmittelbar im Stoffe gestalten und verkörpern würde, daß Männer auf sie gestaltenden Einfluß gewönnen, die in der Mitte des dramatisch=theatralischen Organismus stehen, an dem Punkte, aus dem das ganze Wesen entstand, im Drama, und die von dort aus einheitlich in alle Erscheinung und Darstellung hinauswirken; die an der Verkörperung jedes fremden Dramas als *d e r D i c h t e r* arbeiten, der es vom innersten Innern sieht, und die selbständigen künstlerischen Kräfte, die ihn unterstützen, nach dem eingeborenen Gedanken ohne Mittel der Routine so zu der Verkörperung des Werkes führt, als ob die Schauspielkunst aus jedem neuen Drama neu erstünde.

Der Dichter und der Schauspieler

Wir sind Freunde. Nicht nur, weil wir uns menschlich-sympathisch nahekommen und dem Leben, den Dingen ähnlich gegenüberstehen; weil es uns freut, daß wir beide derb, geradezu, ohne Sentimentalität, offenen Wortes und offenen Lachens sind. Nicht nur, weil wir uns beruflich fördern und gegenseitig anregen: der Dichter den Schauspieler, indem er ihm für seine Ausdruckskunst seelische Gebilde schafft — der Schauspieler den Dichter, indem er mit all seinen Eigentümlichkeiten, seinen Unnachahmlichkeiten, seinem spielenden Ausdruck für tausend Dinge in des Dichters Seele schlüpft, in ihr fortwirkend, zeugend, sich wieder und wieder verkörpernd.

Aus all diesen Gründen. Aber auch, weil wir fühlen, daß unsere Wechselbeziehung und Freundschaft ein Symbol des goldenen Zeitalters ist, des Zustandes, wie er sein soll. Dieses bedeutsamen Symbols bin ich ganz und ist mein Freund gewiß halb bewußt, wenn wir nach der Probe zusammen vor dem altherwürdigen Bühnenhause auf und nieder gehen und die Arbeit des Vormittags besprechen; wenn mir der Schauspieler, der eben aus der Mitte meiner Dichtung kommt, der aus der Befangenheit

eines ihrer geträumten Menschen in sie hineinsah, der das innere Leben dieser Gestalt mit den Mitteln seines Ausdrucks auf ihre mögliche Wirklichkeit, auf ihre Einheit nachprüfte — wenn mir der Schauspieler Beobachtungen und Entdeckungen über mein Stück mittheilt, die durch die Intensität seiner Beschäftigung entstanden, Bejahungen und Bedenken, die sich nur bei diesem völligen Hineintauchen finden und ans Licht bringen ließen. Und wenn ich dem Schauspieler, durch sein Nachschaffen der Gestalt angeregt, Gedanken und Züge für seinen Menschen gebe, durch die er in seiner Besonderheit mit dem Dargestellten noch enger zusammenwächst, noch vollter und zufällig-wirklicher wird. Die dramatische Figur, die für mich auf dem im Stück gegebenen Zustand fest geworden war, hat sich in der Arbeit des Schauspielers zunächst von neuem in ihre Elemente aufgelöst. Bei dem Wieder-Zusammenrinnen und Festwerden dichte ich nun den Schauspieler in die Körperlichkeit der Gestalt mit hinein. So vermag ich ihn aus sich selbst zu unterstützen.

Für den Dichter ist ein naher Verkehr mit dem Schauspieler, der sich von Probe zu Probe intensiver in seine Rolle verwandelt, etwas wie die Wiederholung sehr leuchtender Schaffensaugenblicke. Unbeirrbar, das Ihre wollend, ihr Selbst wählend, im erdichteten Fluß des Geschehens, zwangen ihn die Charaktere, die Handlung immer wieder nach ihrem Sinn umzubilden, ohne daß er am Vorgefaßten hängen bleiben durfte. So steht nun der Schauspieler vor dem Dichter als eine dieser lebendig gewordenen Gestalten, auf die der Dichter eingehen

muß, ja, die ihm vielleicht über den Kopf wuchs. Sie vertritt sich selbst, auch gegen ihren Schöpfer. Einen Augenblick — im nächsten schon hat die Phantasie des Schauspielers gewechselt, sieht sie die Gestalt nicht mehr von innen als ihr neues Selbst, sondern als einen abwesenden objektiven Menschen, den sie nachzubilden trachtet, geht sie aus dem Suchen nach dem Ausdruck in ein Suchen nach dem genaueren Erfassen des inneren Vorgangs über. Und beide, der Dichter, der jetzt eine leise Ueberlegenheit hat, wie der Schauspieler sprechen von ihr wie von einem Dritten, der fern ist. Beide, die jeder diesen Dritten auf ihre besondere Art kennen, suchen sich ganz klar über ihn zu verständigen, suchen die Bilder, die jeder sich von ihm macht, einander anzugleichen. Und kommen dabei einander selbst näher, denn in jedem von ihnen beiden ist irgendwie diese Gestalt enthalten.

Für den Dichter bedeutet das alles: Erleben seiner Dichtung als einer von ihm getrennten, jetzt selbständigen Wirklichkeit. Dann aber ist der Schauspieler dem Dichter — und in immer erhöhtem Maße, je bedeutender der Schauspieler ist — Offenbarer des Ausdrucks; in der Doppelheit: der Ausdruckstradition und der Formung, die sein besonderes Temperament dem Ausdruck gibt. Es ist selbst bei einer großen dramatischen Begabung nicht von vornherein sicher, daß auf der inneren geistigen Schaffens- und Probebühne des Dichters seine Werke gleich sehr mustergültig aufgeführt werden. Ein neuerer Dramatiker, dessen Dramen ich eine sehr starke

Körperlichkeit darstellerischen Ausdrucks, Klarheit, Deutlichkeit und Plastik der Vision zusprechen muß, gestand mir ganz offen, daß er manchen mäßigen Darsteller seiner Rollen gut hätte ertragen können, bis er den besseren sah, daß der Ausdruck, das Sichtbare seiner Gestalten vielfach durch ihre bedeutendsten Darsteller wesentliche Korrekturen erfahren habe. Er beobachtete dabei, fuhr er scherzend fort, daß, je mehr seine Figuren von großen Schauspielern dargestellt würden, auch er seine neuen Werke innerlich in immer besseren Aufführungen sehe. Das scheint mir bemerkenswert.

Seit Hebbel einmal eine Anfrage des Kostümschneiders mit den Worten ablehnte: er wisse nur über die Seelen seiner Gestalten Bescheid, ihr Aeußeres ginge ihn nichts an — hat sich jedenfalls an der Tatsache nichts geändert, daß das Schwergewicht der dichterischen Arbeit in der Schaffung des inneren Vorgangs und des äußeren nur, insoweit er Träger des inneren Dramas ist, liegt.

Das dramatische Schaffen ist freilich nicht, wie Hebbel zu jagen scheint, nur unsichtbare Seele, nur Fühlen und Wollen, sondern auch ein Sehen und Hören: sichtbar, körperhaft, raumausfüllend, raumdurchtönend vollziehen sich die drängenden Geschehnisse im Geiste des Dichters und sind gleichzeitig durchseelt, sind gleichzeitig das Leben vielfältiger, unmittelbar wie von einem blitzschnell umspringenden Verwandlungsschauspieler gepackter und fast in Geste und Gesicht des Schreibenden dargestellter Charaktere. Und doch ist in diesem polyphonen Organismus, in dieser vielfältigen körperlichen Wirklichkeit eine

Abstraktion. Eine Abstraktion, deren Maß dadurch bezeichnet ist, daß man jedes Drama verschieden darstellen kann — in verschiedenen Stilzeiten sogar verschieden darstellen muß —, daß jede Rolle von mehreren, oft heterogenen Darstellern gespielt werden kann, wodurch hier diese, dort jene ihrer Seiten stärker hervortreten, ohne daß ihre Bedeutung dabei geändert würde; daß es keine absolut einmalige Darstellung für ein bestimmtes Drama gibt, und daß die Darstellung, die der Dichter innerlich sah, nicht mit Notwendigkeit die bestmögliche ist, sie jedenfalls nicht für geänderte Zeiten bleibt, wie der Gedanke, man würde Shakespeare heute wie an Shakespeares Theater spielen, sofort beweist. Der Teil Abstraktion in den Gestalten, in welchem der konkrete Schauspieler ganz frei schaffender Künstler ist, ist in Jugendwerken verhältnismäßig groß und verringert sich mit dem Reifen des Dichters. Je mehr der Dichter seine Phantasie mit darstellerischem Ausdruck tränkt, auf um so deutlicheren, lebendigeren, reicheren Ausdruck hin wird er das seelische Geschehen treiben; je mehr schauspielerische Varietäten in seinen Gesichtskreis traten, um so mehr wird die Fülle seiner möglichen Gestalten zunehmen, seine Phantasieweite sich vergrößern, wie etwa gute Schulung den Umfang einer Singstimme über ihr Anfangsmaß hinaus wachsen lassen kann. Und nicht nur Bereicherung wird er aus dem Leben mit den Schauspielern schöpfen: seine Gestalten werden auch fester, sicherer und, worin nur Toren einen Tadel erblicken können: irdischer werden. Es ist offenbar eine der wesentlichsten Ursachen von Shakespeares Fülle an

charakteristischen Gestalten, daß er eine Anzahl von Schauspieler=Individualitäten und viele Schauspieler=Typen kannte und fortwährend in sein Werk verwob, dem ihre Gestaltenphantasie ebenso dienstbar sein mußte wie Shakespeares eigene. Dem Dichter taucht oft aus einer einzigen Nuance des Schauspielers in irgendwelcher Rolle eine ganz neue Gestalt auf, oft fließt ihm ein sehr voller fruchtbarer schauspielerischer Moment mit irgendeinem wirklichen Menschen zur Einheit eines neuen, im Temperament stärkeren, im Ausdruck deutlicheren Individuums zusammen.

So empfängt der Dichter vom Schauspieler. Aber er gibt ihm auch. Vor allem eine wesenhafte Beurteilung seiner Leistung. Wenn nicht immer auf die Vollendung des Ausdrucks — innerhalb der Steigerungsgrenzen des schauspielerischen Könnens — hin, so doch sicherlich in bezug auf die psychologische Richtigkeit der Darstellung; in der Linie wie im einzelnen Augenblick. Er gibt dem Schauspieler weiter Enthüllungen und neue Aufschlüsse über die innere Struktur der Figuren — auch von Figuren aus fremden Werken. Er kann aus der Seele der Gestalten heraus sprechen und offenbaren. Er kann dem Schauspieler neue Innerlichkeiten für seinen Ausdruck geben. Und wie er ihn innerste seelische Wege führen kann, so vermag er ihm oft auch, aus des Schauspielers eigenstem Wesen heraus, für manche Momente neuen Ausdruck zu dichten, wenn die Persönlichkeit des Schauspielers in ihm lebendig geworden ist wie eine frei erfundene Gestalt.

Das ist nicht wenig. Und doch scheint es weniger, als was der Schauspieler dem Dichter gibt. Ich höre meinen Freund sein liebenswürdiges, gern wiederholtes Wort sagen: „Wenn ihr Dichter auf der Bühne steht, seid ihr wie Schwäne auf dem Lande.“ Er hat damit gewiß nicht recht, sondern verallgemeinert einige traurige Erfahrungen. Aber es bleibt doch bestehen: was der Dichter — von seiner praktischen Leistung als Helfer der Regie oder als Regisseur abgesehen — unmittelbar dem Schauspieler geben kann, ist nicht so viel, als er vom Schauspieler empfängt; für den Schauspieler schließlich nicht wichtig. Und das ist in der Ordnung.

Immer geben die Dinge und Menschen dem Dichter mehr, als er ihnen geradezu zurückzugeben vermag. Das, was er empfing, gibt er ihnen erst wieder in seinem Werk, in dem er alles sammelt, steigert, erhöht, verhundertfacht. Was ist er selbst im Grunde den Menschen, deren Erlebnisse und Worte ihm zuströmen und ihn reich machen? Nicht mehr als dem Herbstwald, durch dessen braun-roten Brand er beglückt schreitet! Nicht mehr als dem Blütenbaum, in dessen weißen Wipfelstrauß er den entzückten Blick erhebt. Es ist sein Beruf, zu empfangen, in seinen Geist zu sammeln und in Seele zu verwandeln, was ihm begegnet — für sein Werk.

So geht der Schauspieler lebendig ein in den Geist des Dichters als eine Seele mehr und als der starke Ausdruck dieser Seele; und da er ein Mensch der Verwandlung ist, wie der Dichter selbst, gleichzeitig als eine Schar von sichtbaren Menschen und damit für den Dich-

ter, von Seelen. Sie alle gefühlt, raumhaft empfunden, wirklich. Der Schauspieler aber weiß nicht, wieviel er dem Dichter darbietet, der ihm bestenfalls erscheint als ein teilnehmender, wertvoller Zuschauer, als ein verständiger Beurteiler, als sein künstlerischer Freund, den er gern hat, aber auch entbehren könnte. Und der ihn doch liebt und als die Erfüllung tiefsten geistigen Gestaltungswillens grüßt! —

Ueber Regiekunst

Regisseur sein heißt: sich unsichtbar machen können. Heißt: die eigentümliche Leistung anderer zu ihrer besonderen Höhe entwickeln, anderen dienen, indem man sie leitet. Heißt fast: dienen schlechthin — erst einem Dichter und Werk, dann Darstellern. Heißt: sehen, lernen — und lehren, nur, indem man das in jedem Augenblick Gelernte im selben Augenblick nutzt und entwickelt, das Gesehene festhält und zu seiner Vollendung bringt. Heißt noch einmal: unsichtbar sein und eigentlich nur dann bemerkt werden, wenn man vor Fachleuten spielt, oder wenn man das Wesentlichste seiner Aufgabe verfehlt hat. Regisseur sein heißt vielleicht: Seele sein. Auch die Seele ist unsichtbar.

In dem vielfältigen Gesamt einer ausgebildeten Vorstellung ist der unsichtbare Regisseur alles mögliche. Dort eine kennzeichnende Geste, hier ein scheinbar diesem Darsteller ganz unmittelbarer Gefühlston; eine Beleuchtung, die die Seele des Vorgangs wie lebendiger Leib umhüllt, eine Gruppe, in der das Drama zum Bilde zusammenrinnt. Noch vielerlei Einzelnes. Und mehr als all das Einzelne: die künstlerische Selbstverständlichkeit des Ganzen. Ueberhaupt: das Ganze.

Der Regisseur ist der ausführende Dichter; in einer Reihe vorbildlicher historischer Fälle: mit dem Dichter ein und derselbe Mann. Und an den Dichter ist ja auch die höchste Forderung, daß er in seinem Werk so unsichtbar verborgen sei wie Gott in der Welt. Im Geiste des Regisseurs also wird das Ganze geboren oder wiedergeboren; und nun von ihm dargestellt in einem vielartigen lebendigen Stoff: in Raum und Menschen. Und auch als Werkzeug für die Schaffung der Welt auf der Bühne hat er Menschen; die, die ihm den Raum umgrenzen und über die Grenzen hinaus täuschend erweitern, die Maler; und die Bewegter des Raumes, die Maschinisten. Alles lebt hier. Der Stoff, in dem der Regisseur gestalten muß, ist schlechthin Leben.

Es ist eine der Scheidemünze gewordenen Erkenntheiten der neueren Aesthetik, daß man den Materialcharakter zu wahren habe. Das Material Leben läßt sich nicht prägen und pressen, spielt immer wieder über alle aufgezwangene pedantische tote Form hinweg. Der Gestalter in diesem Stoff hat, mehr als andere Gestalter, sich dem Material unterzuordnen, das Material zur Geltung kommen zu lassen, ihm seine höchste Leistung zu entreißen, indem er es frei walten läßt.

Das Sichunterordnen des guten Regisseurs zeigt sich schon, wo er am mächtigsten scheint: bei der Wahl des Stückes. Er sieht und hört die dramatische Partitur sofort räumlich, erkennt ihre Möglichkeiten und Wirkungen, ihren Gestaltungswert. Er läßt sich nicht durch Nebensächlichkeiten blenden und sucht seinen Ruhm nicht darin,

daß er irgendwelchen Undramen — durch sensationelle, dem Drama fremde Wirkungen — für eine kurze Zeit ein Theaterscheinleben zu geben vermag. Er wird diesen ersten Teil der Regieaufgabe, die Stückwahl, am besten erfüllen, wenn er sie nicht nur nach Qualität des Stückes, sondern auch nach dessen besonderer Eignung für sein Schauspielerpersonal trifft; wenn er, wie er die beste Darstellungsform eines Dramas aus dem Buche erkennt, sofort auch richtig beurteilt, wie weit seine Schauspieler nach ihrem Können und ihrer persönlichen Artung imstande sind, sie zum sichtbaren Ausdruck zu bringen. Das ist nur möglich, wenn er schon bei der Vorprüfung richtig besetzt und die einzelnen Gestalten wie ihr Zusammenspiel so vor seinem inneren Auge ausbildet, wie sie leben werden, wenn er sie von den geeignetsten seiner Schauspieler darstellen läßt.

Es ist klar, daß dann die wirkliche Besetzung nicht minder wichtig ist als die geistige Vorausbesezung. Sie hängt aber nicht bloß vom Verständnis des Regisseurs, sondern auch von zahlreichen Zufälligkeiten, wie Urlaub, Erkrankungen ab, auf Grund deren oft dem Regisseur ganz unberechtigt der Vorwurf falscher Rollenverteilung gemacht wird, wo er mit Notbesezungen arbeiten mußte.

Während der eingehenden Beschäftigung des Regisseurs mit dem Drama, die zur Besetzung führte, hat sich ihm aus den Bestimmungen des Dichters und der eigenen Phantasie ein großes Uebersichtsbild der Sichtbarmachung des Dramas gestaltet. Noch in Massen und Umrissen. Und er hüte sich, allzu-

früh von diesem Anschauen in Massen und Umrissen in das genaue Durchdenken des Details einzugehen! Nur solange er das Ganze ansieht, hat er ein klares Gefühl für die Kette und das Endergebnis der Wirkungen auf den Zuschauer. Deren aber muß er ganz sicher sein, ehe er in die verwirrende Fülle des Kleingefüges und der szenischen Einzelausgestaltung hinabsteigt. Aus dem Anschauen in Massen und Umrissen baut er die Szene als Unter- und Hintergrund. Und nun gestaltet er gleich mit dem vielköpfigen, lebendigen Stoff.

Es ist der Fehler gewisser Buchregisseure, daß sie, nie ihren Einfällen und ihrem Erfassen des Moments vertrauend, einen am Schreibtisch völlig ausgearbeiteten Regieplan schon auf die Stellprobe mitbringen und nicht mehr von ihm lassen. Selbst wenn es ihnen gelänge, einen solchen Plan genau in die Erscheinung umzusetzen, was fast nie der Fall sein wird, müßten sie doch der ganzen Produktivität der einzelnen Darsteller und jener merkwürdigen schöpferischen Leistung eines Ensembles, des „Sich-zufällig-Ergebens“ entraten, die der Bühnenregisseur bewußt in Rechnung zieht, und durch die er sich eine Menge schönster Wirkungen entgegenbringen läßt.

Der Buchregisseur ist in einem gewissen Sinne blind. Er sieht, aus lauter vorgefaßter Meinung, nicht die besonderen entwicklungsfähigen Keime, die sich bei jeder Einstudierung bald zeigen und die naturgemäß, weil sie organisch entstanden und nicht aufgezwungen sind, die aller schönsten Ergebnisse verheißen.

Während der Regisseur ein Werk in die noch aus An-

deutungen aufgebaute Szene hineinstellt, einrichtet — also zunächst die Auftritte, Stellungen, Gruppen, Bewegungen, Abgänge anordnet —, ist seine Aufgabe vor allem: zu sehen, seine Phantasie durch jeden Zufall des sich entwickelnden Vorgangs anregen zu lassen, bei diesem noch ganz primitiven Erscheinungwerden einer Szene das Bild, das ihm sein Lesen von ihr gab, zu kontrollieren, um aus beidem, sicherer und sicherer werdend, die in dieser Aufführung notwendige Gestalt der Szene zu erkennen. Ebenso muß er in allen folgenden Proben, in dessen er das ihm bereits Feststehende mehr und mehr in das entstehende Spielgewebe hineinwirkt, weiter sehen, lernen, sich befruchten lassen, auf die kleinste aufspringende Anregung achtgeben und alles nutzen, was ihm entgegenkommt. Er darf dem Selbstleben der sich entwickelnden Gestaltung gegenüber nie unempänglich, hart, voreingenommen werden. Ich habe auf mancher Probe einem Regisseur zugehört, der weniger tadelnd verbesserte als Momente, die sich überzeugend und unmittelbar ergaben, festhielt, sofort wiederholte und zur Grundlage der Gestalt und der ganzen Aufführung machte. Ich höre sein: „Halt, halt! Das war der Ton dieses Menschen, das seine Bewegung! Nochmal! Das muß fest werden. Von hier aus arbeiten Sie dann alle Szenen durch!“ Mehrmals war damit selbst von mittleren Schauspielern eine ganz lebendige Gestalt gewonnen. Dabei mag die Frage berührt werden, inwieweit der Regisseur den einzelnen Darstellern soll vorspielen können. Bedeutende Regisseure, die selbst Schauspieler

sind, haben ihr Ensemble dadurch besonders gesteigert, daß sie viel vorspielten. Eine allgemeine Forderung an den Regisseur kann das niemals sein. Er muß mit einem ausgebildeten Personal rechnen und ist nicht dazu da, mit einzelnen Mitgliedern die Rollen zu studieren. Wohl aber muß er — wie der Dirigent des Orchesters, der auch nicht alle Instrumente selbst spielt, den richtigen Ton stets im Ohr haben, die richtige Gebärde sehen und jeden Moment einer Rolle, und zwar nach der Persönlichkeit des betreffenden Darstellers, klar und unmißverständlich andeuten können.

So wird von Probe zu Probe, während jetzt der Regisseur die Einzelheiten immer deutlicher hineinzeichnet, sozusagen: im Schnitte vertieft, und gleichzeitig das Ganze in seiner immer weniger wandelbaren Gestaltung und zunehmenden Selbständigkeit ihn fast schon ausschließt, das Bühnenkunstwerk durch ihn, gegen ihn. Was er selbst, noch frei, bei den ersten Proben stellte, ist jetzt objektive Macht ihm gegenüber. Er war das kontrollierende Bewußtsein in der sich organisch vollziehenden Entwicklung des Darstellungswerks, das ihn nun nicht mehr braucht. Er tritt zurück, wird unsichtbar, wird bloßer kritischer Zuschauer.

Ein Dichterregisseur hat mir einmal gesagt: „Ich kenne wenig, was ich — abgesehen vom Schaffen des Werks — dem allmählichen Entstehenlassen einer großen dramatischen Darstellung vergleichen möchte. Ich bin jedesmal in den ersten Proben aufgereggt, sehe mich einer andrängenden Wirrnis gegenüber, die ich überwinden muß. In

einer bestimmten kurzen Zeit muß mir alles Nötige einfallen; der Tag der Erstaufführung ist festgesetzt. Wenn ich nach stundenlanger Probe abgespannt heimgehe, habe ich manchmal sogar das mutlose Gefühl: es wird nie — ob schon ich weiß: es wird. Kastlos gehen mir die hauptsächlichsten Unklarheiten, bei denen ich auch selber noch nicht weiß, wie es anders gemacht werden soll, durch den Kopf. Um die Quälgeister los zu werden, such' ich Gesellschaft, vergesse die Sache, schlafe. Sieh da: schon am nächsten Morgen, ehe die Probe beginnt, stehen die fehlenden Situationen, die nötigen Umstellungen, Striche, Ergänzungen, Gesten, Ueberleitungen so deutlich vor meinem Auge, als ob ich inzwischen die Aufführung eines anderen Regisseurs gesehen hätte. Und alles fügt sich an seiner Stelle sicher und richtig ein, weil ich es nicht ausgedacht habe, sondern weil ich's mir habe einfallen lassen, indem ich unter der konzentrischen Einwirkung des Werks, meiner Bühne, meiner Darsteller, und vor allem: des bereits Geschaffenen stand. Das Geschaffene, Gestaltete wächst von Probe zu Probe, wird fest, unverrückbar und steht oft nach Tagen des Erloschenseins, in denen ich gefühlblind geworden bin, plötzlich ganz neu, sicher, überzeugend vor mir. Jeder Tag bringt noch neue Fragen, Zweifel, jeder Tag noch neue Gestaltungen. Bis dann, wenn alles durchgearbeitet ist, das Werk nun noch einmal — ja, ich möchte so sagen: sich auflöst, im Tempo sich wandelt, sich senkt, sich steigert, auch noch gelegentliche Längen, die jetzt erst deutlich werden, auswirft — und dann zusammenrinnt zu einem festgefügtten und

doch lebendigen Ganzen. Dieses von mir unabhängige Werden einer Welt aus dem Chaos, mit der ich so eng verbunden bin, die mich braucht, so maßlos selbständig und herrisch sie mir auch gegenüber ist, und so geschlossen, ablehnend sie dann vor mir, der ich ihr mit allen Kräften diene, dasteht — das gehört immer wieder zu meinen stärksten künstlerischen Erlebnissen.“

Theater

Die Maske

Was ist die Maske? Nur ein Unkenntlichmachen, ein Verbergen des Gesichts, ein Verhüllen des bürgerlichen Menschen, eine Anonymität, wie sie für den Karneval empfehlenswert ist?

Wäre sie selbst nur das, so würde sie schon einen sehr großen Reiz haben, den Reiz des Schleiers, des Geheimnisses: daß ein Auge und eine Stimme da sind und also eine Seele. Aber eine Seele, die aus Verhüllungen zu uns spricht, für die uns die alltäglichste Assoziation, der Körper, insbesondere das Gesicht (nach dessen Aussehen und Gebärdenpiel wir die Seele, das Wesen des Menschen, instinktiv beurteilen, sympathisch oder antipathisch empfinden, angezogen und abgestoßen, gleichgültig gelassen oder interessiert werden) völlig fehlen. Darum für das Gefühl ganz eigentlich: eine körperlose Seele; eine Seele, die für den Partner unbestimmbaren Alters ist, keine Zusammenhänge hat und ihn doch reizt, all das aus Auge, Stimme, Gespräch zu enträtseln; und deren größtes Rätsel: in welchem Leib sie sich verkörpert haben wird, wenn die Maske fällt, von der Phantasie fast nie auch nur annähernd gelöst werden kann. So daß zwischen

einer Maske und ihrem Partner — selbst, wenn sie ganz vertraut miteinander wurden — eine neue, vielleicht nicht zu überwindende Fremdheit eintritt im Augenblick der Demaskierung. So liegt in der Maske etwas Unheimliches. Ein leises Grauen geht immer von ihr aus und webt sich in das flüchtigste, leichteste Gespräch spöttisch=schaurig hinein, klingt in den Worten wie ein dunkler Unterton mit und verleiht dem Blick der Maske bannende Kraft. Es gibt alte Liebesgeschichten, in denen der Mann seine Geliebte, die Gründe hat, ungekannt zu bleiben, nur maskiert sieht — durch Wochen und Monate hindurch. Ein unendliches Geheimnis liegt über solchen Novellen wie über dem Gefangenen mit der eisernen Maske, dessen Rätsel auch von der Geschichte nicht sicher hat aufgelöst werden können.

Die Maske hat aber noch tiefere Kräfte als die, geheimnisvoll zu sein. Ich sah in einem Karneval einen der übermütigsten Narren, einen Struwelpeter, der jeden mit den lustigsten, ausgelassensten Scherzen überhäufte und nachher, demaskiert — sich als ein stiller, bescheidener Student darstellte, der in Gesellschaft fast verlegen war. Einen phantastischen Pierrot mit scharfem Maskenprofil, einer großen, spigen, vorstürmenden Nase, der mit dionysisch=wilden Sprüngen den Reigen der Verlarvten führte — kannte ich als einen sehr ordentlichen, strebsamen und korrekten Justizbeamten. Eine Bäuerin, die um Weihnachten für die unartigen Dorfkinder den bösen Klauberer agierte, wurde, so verstellt, ein völlig anderes Wesen, dessen Geste ganz nur aus ihrer Phantasie kam.

Die Maske verhüllt nicht nur, sie verwandelt ihren Träger. In jedem Menschen ist irgendein vager Persönlichkeitsstraum, ein Streben zur Persönlichkeit oder wenigstens zum Bilde und zu den Gebärden einer — ihrer selbst als Gebilde bewußten — Persönlichkeit. Das ist der durchs Leben immer und überall zurückgedrängte Trieb, der, wo er in starke Phantasie befruchtend einschießt, die Dichter und Schauspieler entstehen läßt. In der Maskenfreiheit fallen seine Fesseln. Und er verwandelt die Menschen aus ihren eigenen Kräften heraus. Dabei entsteht zwischen den gewandelten Menschen und der Maske oft eine wunderbare Einheit. Wir wissen, daß die Färbung der Stimme und ihr Rhythmus mit der Physiognomie zusammenhängen. Leute, die sich ähnlich sehen, haben meist auch einen ähnlichen Tonfall und Klang der Stimme. Ein mir befreundeter Porträtmaler hat mehrmals Menschen, mit denen er nur telephonisch gesprochen hatte, sofort aus anderen heraus erkannt. Wird nun der Verlarvte sich seines neuen Aussehens deutlich bewußt und ist seine Phantasie kräftig genug, sich in seine gewandelte Gestalt hineinzuleben, so schließt in seinem Bewußtsein sein Aeußeres mit seinem Innern eine neue seltsame Einheit, die sich im gewandelten Stimmton, in Bewegung und Geste nicht nur, sondern durch das vereinigte Zusammenwirken all dieser Momente, im Hervorbrechen der in seiner Seele sonst verborgenen persönlichen Züge, Kräfte, Leidenschaften bekundet, aus denen der Mensch der Maske lebendig wird. Er ist ein anderer, neuer, freierer Mensch, als der Träger der

Scholz, Gedanken zum Drama

Maske vorher war. Es ist wohl zweifellos, daß eine Maske, die jemand trug, eine Rolle, die er spielte, durch das Herausrufen, ihm selbst vielleicht bisher unbekannter, schlummernder Seelenkräfte, den Träger dauernd verändern kann.

Und noch ein Gedanke legt sich nahe. Wer je sah, wie eine charakteristische Maske das Wesen eines Menschen bestimmte, der wird nicht zweifeln, daß nicht nur die Physiognomie Ausdruck der Seele ist — sondern auch Einfluß und Wirkung auf die Seele hat, der sie vorgeprägt ist. Und wieder fragt man: was ist die Maske? . . .

Bild und Drama

Es gibt eine Reihe künstlerischer Wirkungen im Drama, die das Kostüm, der ganze aufgewendete dekorative Apparat der eigentlichen Vorstellung verdirbt, die auf den mittleren kostümlosen Proben leuchtend vorhanden sind und schon in der Hauptprobe unaufhaltsam schwinden. Ich glaube, daß es vor allen Dingen dichterische Wirkungen sind, Wirkungen der Beseelung, durch das Textwort sowohl wie die schauspielerische Wiedergabe. Aber auch die feineren dramatischen Momente gehören hierher. Man erlebt: daß die rein geistige Suggestion des Dichters im Verein mit der geistig-körperlichen des Schauspielers durch äußerliche Augenhilfen beengt, ja stellenweise aufgehoben wird, weil nun Dinge schwere materielle Farbe sind, welche die Phantasie in flüchtigster unbeachteter Skizze ergänzte, um sich ganz auf das Wichtigste zusammenzufassen. Ich kann den skurrilen Vergleich nicht unterdrücken: es ist eine Art Entseelung, wie wenn man etwa eine Kellersche Novelle in Aelplertracht vorlesen wollte, um ihre Unmittelbarkeit zu erhöhen. —

Nicht minder gibt es andere, wichtige dramatische Wirkungen, die erst mit dem Kostüm entstehen und oft

plötzlich auf der Hauptprobe da sind. Alle die dekorativen, der Dramatik der Geste und großen Gebärde, der sichtbaren, wie Luft die Gestalten und ihre Umwelt zusammenfassenden Symbolik des Auges angehörenden Wirkungen, in denen Rhythmus und Stil des Schauspielers so sehr im Eindruck gesteigert wird, wie durch die Abwesenheit alles Aeußerlichen die Psychologie und Psyche, die er einer Gestalt gibt. Wie in einem Gemälde klassischer Zeit ein zeichnerischer und ein malerischer Akt geschehen sind, die ineinanderspielen, sich ergänzen, sich gelegentlich stören und aufheben, so sind in dem dargestellten Drama die seelisch-innerlichen und die dekorativen Momente zu einem oft widerspruchsvollen, oft einheitlichen Ganzen verwoben. Doch möge dieser Vergleich nicht dahin mißverstanden werden, als wolle er etwa das Seelische und das Zeichnerische, das Dekorative und das Malerische dabei wesentlich gleichsetzen; er soll nur die Art von ineinanderverschränkter Zweiheit deutlich machen, die in der Bühnendarstellung Erscheinung wird. —

Während sich für den, der ein Bühnenkunstwerk auf den Proben entstehen sieht, die Arten der Wirkung gewissermaßen ablösen — und jede zu ihrer Zeit ganz stark ist, erlebt der Zuschauer der fertigen herausgestellten Arbeit beide Arten gleichzeitig, aber vermindert. Ihm wird die seelische Feinheit nicht so sehr durch das Kostüm verdeckt wie dem, der sie vorher rein sah und auf den die geschwächte naturgemäß eindrucklos bleibt; er erlebt aber auch nicht das ganze Staunen, mit dem für den anderen die Momente, die dem

Kostüm entspringen, plötzlich über dem vertrauten Darstellungsablauf aufleuchten. Es scheint mir sicher, daß der von den Proben ausgehende Genuß zwar ein weniger einheitlicher, aber ein wesentlich größerer ist, als der dem Publikum nur gebotene der fertigen Vorstellungen. Das wird nie zu ändern sein. Wohl aber wird, glaube ich, mehr von der wirklich vorhandenen und irgend einmal beim Entstehen des Bühnenwerks auch in die Erscheinung getretenen Schönheit in der endgültigen öffentlichen Vorstellung sichtbar zu machen sein, als heute bei unseren besten künstlerischen Bühnen geschieht (bei denen ja überhaupt erst vom Kostüm als einem künstlerischen Faktor zu sprechen ist!). —

Die Eindrücke, auf die ich mich im besonderen beziehen will, wurden in zwei Spielsommern des Münchner Künstlertheaters, einmal unter der Leitung der Hoftheaterintendantz, das andere Mal unter Max Reinhardt gewonnen. Wenn ich unter Kostüm im weiteren Sinne den ganzen dekorativen Rahmen mitbegreife, so komme ich zu dem Ergebnis: die Entkörperung des Kostüms muß in der hier durch die Stilisierung begonnenen Art noch gesteigert werden, wenn alle Schönheiten eines dichterisch-dramatischen Werkes und einer durchgebildeten Aufführung, wie wir hier einige sahen*), weithin sichtbar werden sollen. Vollendete Bilder sind in meiner Erinnerung, wenn ich die Reihe der hier gesehenen Werke ins Gedächtnis zurückrufe, Gesamtdcorationen und Momente

*) Ich nenne vom ersten Sommer nur den „Peter Squenz“, „Die deutschen Kleinstädter“, vom zweiten die „Lysistrata“, den „Kaufmann von Venedig“.

(wie in der glanzvollen Judith-Aufführung, die mir den bisherigen Höhepunkt des Künstlertheaters bedeutet, der Augenblick, in dem der violettgefütterte Mantel der Judith von ihren Schultern auf den hellen Boden gleitet und in die Farben des Bildes, unter denen er nun der entscheidende Mittelton ist), die wie reine Werke bildender Kunst auf mich wirkten. Andererseits fühle ich selbst meine Erinnerung noch durch schwere, auf den Vorgängen lastende, körperhafte und veränderungslose Bilder beengt, wenn ich an die Dramen denke, die ich sah. Das Augenbild muß, meine ich, indifferenter, belangloser, unauffälliger werden, ohne daß es deshalb an Stil oder an Geschmack verlieren dürfte. Eine für sich selbst sehr eindrucksvolle Bühnendekoration lenkt nicht nur vom Wesentlichen ab; indem sie sich für den Zuschauer mit dem ersten Moment der Handlung seelisch verbindet, ist sie in ihrer wandlungslosen Eindrücklichkeit ein Hemmschuh für das weitergehende Drama, das den selbstsicheren Hintergrund vergeblich in die immer neue Farbe seiner fortstürmenden Geschehnisse zu tauchen sucht. Das Bild retardiert das Drama, ja, es löst sich in der Erinnerung von der Handlung ab. So wurde mir die durch vier Akte dauernde schöne dunkle Säulenhalle in der „Braut von Messina“ zuletzt sehr beziehungslos zum Stück. So hatten alle die Dramen mit vielfachem Szenenwechsel, bei denen sich jedes Bild nur mit wenigen szenischen Vorgängen verband, großen Vorteil vor den auf eine oder wenige Dekorationen beschränkten Stücken. —

Das Künstlertheater hat die naturalistische Dekoration

ganz vermieden; aber es hat gelegentlich eine fast ebenso massive, stilisierte Dekoration, die wie eine Art naturalistischer Wiedergabe des Phantastischen wirkte, angewendet. Für seine Weiterentwicklung, die ja nicht nur für München Interesse hat, ist jetzt notwendig, daß aus den immerhin reichen Erfahrungen zweier Spielzeiten klare Schlüsse gezogen werden. Es muß von Bühnenleitung und beteiligten Künstlern deutlich die Frage gestellt werden: welche der malerisch fast durchwegs schönen Dekorationen waren dramatisch, hoben das Drama und den Schauspieler, welche führten neben ihm ein störendes Eigenleben? Aus diesen Gegeneinanderstellungen muß der Dekorationsstil des Theaters gefunden werden, der sich freilich in der Phantasie seiner Gründer sehr ausgesprochen angekündigt hatte, der sich aber nun in der Praxis klären, ergänzen, im Wirklichen festigen muß. Von den dramatischsten Dekorationen des ersten Jahres nenne ich: im Faust „Straße vor Gretchens Tür“, eine nahe, mit dem ersten Stockwerk oben verschwindende Hauswand, vor welcher der Tod Valentins in der vollen Unmittelbarkeit des Ereignisses wirkte; Straße und Tor sowie die Dekoration der Zechszene in „Was ihr wollt“; das erste Bild im „Peter Squenz“; Wand, Tisch, Pfahl mit Laterne, deren Licht die Gruppe der Handwerker zusammenfaßte. Im „Hamlet“ des zweiten Jahres war ganz ins Drama gestellt das Gemach der Königin, ebenso die Zeltscenen der „Judith“, die Straßenszenen des „Kaufmanns“ — um nur einiges Hervorragende herauszugreifen, das sich vermehren ließe. Allen diesen Dekorationen

ist gemeinsam, daß sie eine ziemlich indifferente (oder wie beim Gemach der Gertrude: eine ganz allein für diese eine Szene erfonnene!) Rückwand bilden, die keine besondere Beachtung fordert, nichts an sich ist und ihre Stimmung und Bedeutung lediglich von der Handlung empfängt, die vor ihr, für den Blick auf ihr, geschieht und mit der der Hintergrund in seiner gewissen, sehr künstlerischen Unselbständigkeit sich wandelt. Wie die Wirkung der Dekoration, des Gesamtkostümbildes auf das Drama, prüfe man die der bisher verwendeten einzelnen Kostüme auf den Schauspieler. Man wird auch hier finden, daß die allzu echten, allzu reichen, schweren und materiellen Kostüme beengten und manchen unmittelbaren Eindruck schauspielerischer Kunst verhüllten. Dennoch wird hier das Ergebnis der bisherigen Erfahrungen ein anderes sein als bei der dekorativen Gesamtgestaltung des dramatischen Bildes. Die stark betonte Dekoration gibt dem wirklichen Schauspieler wahrscheinlich nie eine Hilfe. Wohl aber vermag er dem nicht allzu armen Kostüm eine Reihe echter dramatischer Wirkungen zu entlocken, eine Vergrößerung und Erhöhung seiner Gebärden vor allem. Auch ist das Kostüm in viel unmittelbarerem Kontakt mit dem Lebendigen als die Dekoration. Leben durchströmt es, lebendige Glieder tragen und bewegen es in stetem Rhythmus. Die bisherigen Erfahrungen scheinen darzutun: daß man sich in Schönheit und Farbenstärke des Kostüms nicht einzuschränken braucht, daß man es vielleicht nicht ganz so geschichtlich-treu wie bisher gestalten und uns ganz ungewohnte Modiformen, die nur kulturhistorisch berühren,

fortlassen — auch noch mehr darauf achten sollte, ihm Leichtigkeit und den Körper und seine Gebärde unterstützende Beweglichkeit zu geben.

Es ist nicht zu verwundern und keinen Augenblick zu beklagen, daß trotz bewußter und höchlich anzuerkennender Zurückhaltung der Wunsch und die Gewißheit, Schönes zu schaffen, die Künstler der Bühne einige Male dazu verführt hat, das Bild ein Uebergewicht über das Drama gewinnen zu lassen. Nichts kann für ein sicheres Weiterarbeiten lehrreicher sein. Man konnte erkennen und kann nun zur Richtschnur nehmen: je weniger an äußerem Aufwand getan wird, je unauffälliger der Apparat ist, je mehr der geistigen Suggestion durch Dichter und Schauspieler überlassen wird — so daß es zuletzt erscheint, als sei mit der äußeren Ausstattung nur der Boden für Dichter und Schauspieler geschaffen, alles Störende für ihre Arbeit beseitigt — um so stärker, unmittelbarer, künstlerischer wird die Wirkung sein. Goethes bekanntes Wort, daß er nicht mehr brauche als ein auf dem Markt aufgeschlagenes Gerüst, um mit einem Drama eine große Wirkung hervorzubringen, kann man getrost so wenden: daß sich mit einem wirklichen Drama und wirklichen Schauspielern da eine größere Wirkung hervorbringen läßt als auf der künstlerischsten Szene. Sinnvoll eingeschränkt muß das der Leitgedanke für die Entwicklung des Künstlertheaters sein, das vielen Menschen nach Zeiten langer Abwendung überhaupt erst wieder eine neue Freude am Theater erweckt hat.

Theaterfragen

Ein Brief

Ihrem Wunsche, mich zu den heutigen Theaterfragen zu äußern, entspreche ich gern. Ich begrüße es, daß Sie eine vielseitige Erörterung der Lage durch die zu München in nächster Beziehung stehenden Dramatiker wünschen, und daß Sie damit für Süddeutschland, und gewiß darüber hinaus, das Zeichen geben zu einer Kundgebung ernstest künstlerischen Willens, unsere fragwürdigen deutschen Theaterverhältnisse zu wandeln.

Das heute oft gesprochene Wort von dem immer amerikanischer werdenden Bühnenwesen in der Reichshauptstadt trifft die Sache. Wenn man sich klarmacht, wie groß für ein Berliner Theater die finanzielle Differenz zwischen dem Achtungserfolg eines Kunstwerkes und einem großen Publikumserfolg ist, sieht man die ehrlichen künstlerischen Absichten jeder Bühnenleitung in Gefahr. Die Einstudierung und Ausstattung eines neuen großen Werkes verlangt in Berlin, wenn auch nur die allgemeinste Grundlage für Erregung der öffentlichen Aufmerksamkeit geschaffen werden soll, solche Opfer an Zeit, Geld und angestrengtester Arbeit,

die bei einem Mißerfolg gänzlich verloren sind, daß ein Direktor den möglichen Geldertrag, d. h. den Geschmack der ganz breiten Masse, als erstes künstlerisches Kriterium walten lassen muß, ehe er sich über ein neues Werk schlüssig wird. Dadurch entsteht in ihm eine nervöse Beängstigung vor dem Kassenergebnis, die meist zu einem noch geringwertigeren Spielplan führt, als selbst der wäre, der sich aus der Zusammenstellung aller wirklichen Erfolgstücke einiger Jahre ergäbe. —

Es ist ohne weiteres klar, daß die Bühnen im Maße, als der mögliche Gewinnunterschied zwischen Mißerfolg und Erfolg geringer wird, in der Auswahl ihrer Stücke von Nebenrücksichten unabhängiger werden und freier ihrem künstlerischen Urteil nach entscheiden können. In Berlin steht seit geraumer Zeit die Saison verdeckend vor dem Jahrhundert. Der Saison muß dort jeder, auch der künstlerischste Theaterleiter, opfern, einfach um zu bestehen. Die Schuld daran ist keinem einzelnen, überhaupt nicht Menschen, sondern der von uns unabhängigen wirtschaftlichen Entwicklung zuzuschreiben.

Ich bin überzeugt, daß es absurd ist, heute ein Elend und Sterben des deutschen Dramas zu behaupten; ich glaube, daß seit langem nicht so viel künstlerischer Wille, Kraft und Können dem Drama zugute kam wie gerade heute; wie gerade in der jungen Generation. Das Elend ist vielmehr die heute mangelnde Kongruenz des deutschen Dramas und des Theaters. Das Theater ist zu neun Zehnteln nicht Drama. Und das Drama ist zu einem gewissen ähnlich hohen Bruchteil dazu verurteilt, ohne auf

die maßgebende Bühne zu kommen, als Buch besserer Zeiten zu warten; selbst wenn es sich längst an künstlerisch geleiteten Bühnen, die aber nicht die ganze öffentliche Aufmerksamkeit besitzen, dargetan hat. Das ist ein schwerer Schaden, der eine jetzt etwa mögliche Blüte deutscher dramatischer Kunst — zu deren Zustandekommen das Ineinanderaufgehen von Theater und Drama Grundbedingung ist — verhindert.

Vom Kulturganzen der Zeit aus gesehen, stellt sich die energische Förderung des ernstesten Dramas (im ästhetischen Sinne, welcher natürlich auch die ausgelassenste Komödie, sofern sie zur Kunst gehört, einschließt!) durch die Theater als deren höchste Pflicht dar. Das Theater ist, ebenso wie Kirche und Schule, ein Kulturinstitut, von dem kein Vernünftiger verlangen sollte, daß es sich aus sich ernähre oder nach dem Gesichtspunkt der besten Rentabilität geleitet werde. Es muß von den gesellschaftlichen Organisationen nach wesentlich höheren Gedanken für das Volk geschaffen und gehalten werden. Es ist nicht Privat-, sondern eine Nationalangelegenheit, als welche auch die Privatbühnen zu betrachten und zu fördern sind, die künstlerische Absichten haben. Das scheint vergessen. Man hält die Theater für Vergnügungsetablissemens, welche ihre Schuldigkeit tun, wenn sie dem Publikum Amusement, Sensation oder „seine“ Klassiker bieten.

Ich bin nicht Optimist in bezug auf die dringend zu wünschende Besserung dieser allgemeinen Verhältnisse. Aber doch glaube ich, daß wir uns ihr an den bedeutenden Bühnen des Reichs durch eine größere Unabhängig-

keit von Berlin wenigstens nähern könnten — von dem Berlin vor allem, welches als Importhafen meist minderwertiger ausländischer Stücke das deutsche Theater schädigt (es gibt Wochen, wo an zwei, drei Berliner Bühnen nur übersetzte Stücke auf dem Zettel stehen!), und auch von dem künstlerisch arbeitenden Berlin, indem wir uns seiner gleichmachenden Bevormundung entziehen und mit ihm konkurrierende Selbständigkeiten schaffen. Das ist schon von anderen gesagt worden. Man ruft diejenigen großen Nichtberliner Bühnen an, die bisher am deutlichsten, bewußt und ohne ängstliche Rassenrückichten das junge Drama förderten (wie z. B. Köln, wo Martersteigs *Aera* einst eine sehr ruhmreiche Seite deutscher Theatergeschichte bilden wird, und Stuttgart, das unabhängig von Berlin neuer Kunst offen ist; wie Dresden und München, die immer von Zeit zu Zeit den Blick der Bühnenfreude auf sich zu lenken wußten!). Aber die Unabhängigkeit von Berlin, wie die meisten Reformer sie wollen, ist m. E. noch nicht genügend. Nicht nur dadurch, daß die Theaterleiter in diesen Städten auch ihren eigenen positiven Geschmack betätigen, werden sie unabhängig. Sie müßten ganz konsequent sein und nicht die Berliner Stücke, die vor ihren eigenen Uraufführungen nur den größeren Reklamewert eines Berliner Erfolges voraus haben, in ihrem Repertoire an die bevorzugten Stellen rücken. Sie engen dadurch den verfügbaren Raum für die Ausführung eigener Gedanken ein. Sie müßten die Dichter und Werke, die sie selbständig oder gar gegen Berlin fördern wollen, nicht dem nachgespielten Berliner

Repertoire anhängen, sondern das bewusst in zweite Linie stellen und erst bringen, wenn sie ihr eigenes Werk in jeder Spielzeit geleistet haben. Wie ja einige dieser Theater auch tun!

Ein Städtebund, den andere zur Verstärkung der Resonanz neuer Selbständigkeiten vorschlagen, wäre wertvoll. Ich glaube aber nicht, daß er sich bilden läßt. Er würde auch etwas Künstliches an sich haben, das keine Dauer verspricht. Die Persönlichkeiten der einzelnen Bühnenleiter werden wohl nach wie vor über das Maß an Selbständigkeit und Bedeutung dieser Nichtberliner Bühnen entscheiden. Und man wird sich zufrieden geben müssen, deren künstlerischer Arbeit sich zu freuen, auch wenn sie nicht die ganz breite Beachtung findet.

Eher als durch einen Städtebund, scheint mir, könnte man gegen die Theaterdiktatur Berlins ein Gegengewicht dadurch schaffen, daß man eine dieser Städte zu einem zweiten bedeutenden Theatermittelpunkt für das Drama machte, dem dann seinerseits auch eine gewisse Suprematie zufallen würde. Als Stadt, als Kunststätte, die im Verhältnis das größte kunst- und entwicklungsinteressierte Publikum wohl aller deutschen Städte besitzt, als aufnahmefähigster Boden käme dafür natürlich in erster Linie München in Betracht, das schon mehrmals gezeigt hat, daß hier eine eigene Initiative in Theaterdingen möglich ist (also jeden Tag wieder entstehen kann!), das sowohl erfolgreiche wie wertvolle Dramen anderen Städten vorgespielt hat; das bedeutende schauspielerische Kräfte halten kann und durch seine dekorative und bilden-

de Kunst, wie das ihr allgemein entgegenkommende verstehende Interesse, alle Hilfskräfte für das Drama neuen Stils besitzt.

München mußte das, was es durch die Gründung des Künstlertheaters mit Hilfe der Maler für das Bühnenbild getan hat, nun, mit Hilfe der Dramatiker, auch für das Drama tun: neue eigene Wege gehen, neuem Wollen zum Durchbruch verhelfen! Und mußte in der Förderung des Neuen seine wichtigste Aufgabe sehen, der es den breitesten Raum in seinen Spielplänen zu geben hätte! Nur dann wird es zu dem künstlerisch arbeitenden Berlin (das seine Machtüberlegenheit ja doch ehrlich und in tätigstem Bemühen um eine, seinem besonderen Geiste verwandte, neue Bühnenliteratur errang) das als Ergänzung notwendige, höchst wertvolle Gegengewicht bilden können!

Das Spiel von Oberammergau

An der Rückseite der großen, Tausende fassenden Zuschauerhalle des Oberammergauer Passionstheaters befindet sich ein Wandgemälde, auf dem das Spiel dargestellt ist, wie es in der Zeit bald nach seiner Begründung aufgeführt wurde. Der erhöhte Kirchhof mit seiner Außenmauer ist die Bühne, an welche man ein ungedecktes Zuschauergerüst angebaut hat. Drei gestützte Brettermände begrenzen den Schauplatz. Die hintere trägt den bemalten Prospekt, die seitlichen sind — wenigstens auf dem Gemälde — mit Kulissen versehen. Auch die Bühne ist ungedeckt. Auf ihr spielt man eine Passion, die von der heutigen sehr verschieden war. Wie in unseren alten deutschen Weihnachtsspielen der Bösewicht Herodes und die Männer aus dem Volk humoristisch behandelt, damit, in ästhetischem Sinne, erst lebendig gemacht wurden und so die denkbar beste Folie für die ernstesten Vorgänge bildeten — in allen geistlichen Spielen des Mittelalters stehender Gebrauch! — so waren in den alten Aufführungen der Passion Judas vor allem und das jüdische Volk Abkömmlinge der Gestalten des derben deutschen Schwanks. Und daneben noch voll ab-

sichtsloser Naivität. Da trat etwa Judas auf: „Ich komme, euch zu verraten, den Herrn Jesum Christ, der für uns am Kreuze gestorben ist.“ Oder Teufel zerrten ihm nach dem Selbstmorde die Gedärme aus dem Leib und fraßen sie auf: sie bestanden nämlich in Regensburger Würsten! Oder der Engel nahm dem Petrus den blechernen Heiligenschein, den die Apostel alle am Kopfe trugen, nach dem Verleugnen ab. Grillparzers treffende Bemerkung (in seinen „Studien zur spanischen Literatur“), daß die Kirche in Zeiten ihrer Kraft, in denen sie der allgemeinen Gläubigkeit sicher war, mit ruhigem Lächeln die grotesksten Komik in den geistlichen Dingen zugelassen habe, erklärt gleichzeitig, warum längst all diese Possenszenen als unwürdige Zutaten entfernt wurden. Heute sind nur noch die Triebe der anderen Wurzel des Passionsspiels vorhanden: der gelehrten Mönchsdichtung, welche die antike Chortragödie nachahmt, und deren beste Befruchtung aus der großen religiösen Malerei stammt. Daß diese Beschneidung des alten Textes ästhetisch eine Einbuße und Verarmung bedeutet, ist dem Einsichtigen ohne weiteres klar: der derbe Humor war mit dem Ernst zur Einheit verwachsen, war mit ihm zu einer Totalität geworden, aus welcher der Ernst doppelt bedeutsam hervortrat. Daß aber die Ausscheidung des Komischen auch einen schweren Verlust an unmittelbarem Eindruck mit sich gebracht haben muß, das konnte man bei der Aufführung daran erkennen, wie erfrischend lebendig, selbständig und doch dem heiligen Ganzen sich einfügend die naiv-groteske, ungewollt komische Darstellung des Judas durch

Johann Zwink wirkte, in der, ebenso wie in der Rolle, noch ein Rest ältester Tradition lebendig zu sein schien. Wie er bei seinen selbstisch-materiellen Reflexionen die Augen rollte, wie er aus Christi Hand den Bissen schnappt, der ihn als Verräter bezeichnet, wie er die Silberlinge einstreicht — das ist gewiß auf jener primitiven Bühne an der Kirchhofsmauer nicht viel anders dargestellt worden und soll in der Kostümprobe, zu der die Bauern der Umgegend von Oberammergau freien Zutritt hatten, das lebendigste Verständnis gefunden haben. Lachen und Rufe wie „Schau nur den Lump!“ und „Recht geschieht dir, Nazi, du drecketer!“ sollen diese Szenen begleitet haben. Die Rolle wirkte, selbst so verstümmelt, auf die unbefangenen Zuschauer einfach als die lustige Person.

Ein humorloser Spieltext, der zudem wenig dramatisch ist, kann nur da sich zu echter Wirkung erheben, wo durch die mittelmäßige Arbeit des Autors hindurch die Größe des Stoffes sichtbar wird. So in der Abendmahlszene, bei den sieben letzten Worten am Kreuz. Die Reden schleichen im allgemeinen öde und poesielos hin — trotz der alcäischen und sapphischen Strophen der Prologe — in einem mehr epischen als dramatischen Dialog. Der Text hat nur zwei wirklich großartige Zeilen, die ersten, mit denen der Chor der Schutzgeister, auf der Vorbühne stehend, die viertausend Zuschauer, wie die Menschheit, begrüßt:

„Wirf zum heiligen Staunen dich nieder,
Von Gottes Fluch gebeugtes Geschlecht!“

Alle anderen großen Wirkungen des Passions=spieles, von denen des reinen Stoffes abgesehen, beruhen auf der Art der Darstellung — im weitesten Sinne, der auch die Anlage des Theaters und seine zahllosen, nicht immer ausgenutzten Möglichkeiten mitbegreift — und in der Darstellung vor allem auf dem bildlichen Moment.

Der symbolistische Geist alter scholastischer Bibelerklärer liebte es, zu jedem Ereignis des Neuen Testaments eine Parallelszene im Alten zu finden und in ihr gewissermaßen eine Prophezeiung auf das entsprechende Erlebnis Christi zu sehen. Solche Parallelszenen gehen bekanntlich im Oberammergauer Passionsspiel jeder Szene der Handlung als lebende Bilder voran. Und die große Vollendung dieser lebenden Bilder — zum Beispiel die Vertreibung aus dem Paradiese, die Moses= und Joseph=Szenen — führt den aufmerksamen Betrachter rasch zur Erkenntnis, worin die zweifellos sehr einseitige, aber hoch entwickelte Darstellungskunst der Oberammergauer besteht. Diese Leute, von denen ein großer Teil Holzschnitzer ist, haben seit Jahrhunderten religiöse Gemälde und Bildhauerarbeiten für ihr Spiel studiert, sich ganz hineingelebt und geben sie nun wieder. Die meisten haben ein angeborenes Talent dazu. Man hat für die eigentlichen lebenden Bilder nur wenige Proben gebraucht. Ganz kleine Kinder stehen malerisch und ausdrucksvoll. Und der sehr geschickte Spielleiter Ludwig Lang hat diese gefügigen und bildsamen Menschen mehrere Male auch zu großen bewegten Massenbildern zu gruppieren gewußt: dem prachtvollen „Ein=

zug in Jerusalem“, der „Empörung“ vor Pilatus. Aber, von einigen ganz unmittelbaren schauspielerischen Begabungen abgesehen, kommen die Oberammergauer über das Bildmäßige nicht hinaus. Interessant dafür ist besonders die umstrittene Christusdarstellung Anton Langs. Jede ruhende Gebärde dieses Christus ist schön, ausdrucksvoll, christlich-klassisch. Und fast alle Uebergänge zwischen zwei ruhenden Posen sind unorganisch, bestehen in Bewegungen, wie sie etwa Figuren hinter dem Vorhang machen, um ihre Stellung in einem lebenden Bild einzunehmen. Andererseits unterbricht er oft eine Geste, um sie einen Moment als Bild wirken zu lassen. So bekommt seine Darstellung — besonders im ersten Teil, wo er mehr handelt und spricht — etwas Zusammenhangloses und Zerrissenes. Im zweiten Teil, den Szenen des leidenden Christus, war sein Spiel einheitlicher. Und einige große innige Momente (nach dem Abendmahl, am Kreuz) sind ihm keineswegs abzusprechen. Auch das stille, tief und langsam zunehmende Leiden in seinem Gesichtsausdrucke war fast mehr als Bild.

Die Bildwirkungen des Passionsspieles sind für uns — der Zeit, welcher es entstammt, dem Geist, den es atmet — fremdgewordene Zuschauer wohl noch die unmittelbarsten. Aber sie sind keineswegs die einzigen Eindrücke, um derentwillen es sich lohnt, die Mühen und Unbequemlichkeiten auf sich zu nehmen, die ein Aufenthalt in dem überfüllten Passionsdorf und eine achtstündige Aufführung mit sich bringt.

Die mittelbaren Eindrücke, die man sich übersehen muß, sind noch wertvoller. Man erlebt, wenn man jeden Moment des Spieles zu deuten weiß, vielerlei Theater-
eindrücke in diesen acht Stunden, die dem heutigen Kulturmenschen sonst verschlossen oder nur auf dem Umweg über Bücher zugänglich sind. Man hat in den Judas-
szenen noch einen Rest alter deutscher Volksbühne vor sich und kann aus der Darstellung Zwinks vielleicht sogar die Erkenntnis schöpfen, wie ungewollte Darstellernäivität allmählich die komischen Rollen erst zu ihrem eigentümlichen Wesen kommen ließ, wie der derbe Humor auf der Bretterbühne erst unfreiwillig entstand, ehe er bewußte Schöpfung, auch im Wort der geistlichen Spiele, wurde.

Man hat weiter den Eindruck einer großen Freilichtbühne, auf der in den Volksszenen fünfhundert Menschen stehen, und lernt das Wesen ihrer Wirkung kennen. Man sieht: sie braucht Massen, Bewegungen, Aufzüge, malerische Gruppen, um sich vor dem Zuschauer zu rechtfertigen. Sie verlangt das Bild mehr als das Wort, das erregte Wort der Menge mehr, als das des einzelnen, der auf ihr leicht verloren ist. Sie gibt all dem Bedeutung, was auf unserem Theater klanglos ist, angedeutet oder nur gesagt wird. Das Innenleben verliert, das Äußere beansprucht das Interesse. Unser gewordenes Drama hätte auf ihr keine gute Statt. Der von Musik begleitete Einzug Christi in Jerusalem wirkt hier wundervoll; er würde auf jedem Theater opernhaft sein. Die Forumszene im „Cäsar“ hinwiederum ginge

mit ihren Feinheiten verloren, wenn man sie in diesen Raum stellte. Das ganz einfache Schreien des Volkes „Gib uns den Barrabas!“ und das „Kreuzige! Kreuzige!“ ist hier viel stärker, als die Forumsszene es je sein könnte.

Man erkennt auch (was neuere Naturtheater schon negativ lehrten!), daß eine Freilichtbühne für ein Drama nur zu denken ist als Vorplatz und Seitenraum des geschlossenen architektonischen Bühnenplatzes, in den man sie durch Aufziehen des Vorhangs jeden Augenblick verwandeln kann.

Schließlich erlebt man vor diesem mächtigen Schauplatz unzweifelhaft Eindrücke, die denen des antiken griechischen Theaters entsprechen. Zunächst im Aufbau der Bühne und in den Chören. Gewiß ermüden die Chöre mit ihren ewig die Handlung erklärenden Versen und ihrem auf die Dauer sehr eintönigen Gesang, und man konnte manches „Gott sei Dank“ hören, wenn, namentlich später, die Schutzgeister feierlich wieder hinwegschritten. Aber wenn man sich den Eindruck auch nur ein wenig überseht, so gewinnt man für den griechischen Tragödienchor und seine Wirkung die sichersten Anhaltspunkte im Gefühl. Und mehr noch empfängt man vor dieser Bühne vom Geist der Antike, wenn man sich den religiösen Charakter des Spiels und sicher eines großen Theils der Zuschauer, die wie ein ganzes Volk hier um uns sitzen, deutlich macht. Wenn man, sich einfühlend, der Wirkung inne wird, mit der hier eine geglaubte Wahrheit von vielen Menschen er-

lebt wird. Selbst all das, was uns langweilt — auch das sei gesagt: dessen ist viel, sehr viel! — ist ihnen Erhebung, Wirklichkeit, Leben; keinesfalls Kunst in unserem Sinne. Und solche Momente sind sicherlich bei den mystisch-legendären griechischen Tragödien ebenfalls wirksam gewesen, die tatsächlich Kunst waren, aber in denen auch das Volk Götter- und Heroen-Wirklichkeit erlebte. Und dieser religiöse Geist der Veranstaltung, der trotz Schenker und Cook, trotz Autos und Parsival, trotz all dem, was der Sache den Anblick einer großen mondänen Kirmes gibt, zweifellos noch vorhanden ist — er vermag die Zuschauermasse acht Stunden so festzuhalten, daß trotz einiger Flüchtlinge die Halle stets voll ist. Und er umschließt, solange wir in der Menge sitzen, auch uns, denen diese Bilder nur ein rührendes menschliches Schauspiel vermitteln, wenigstens mit seinen segensreichen Wirkungen: der freundlich-willigen Geduld, der Rücksicht gegen die Schwächen des Stückes und der Darstellung, dem Tilgen aller Verneinung, aller nervösen Unruhe. Der Geist, der hier eine doch immerhin beträchtliche theatralische Vorführung schuf, ist dem Geiste der Sensation, der unsere Theater regiert, gerade entgegengesetzt, trotz des sensationellen Charakters, den man dem Ereignis immer wieder gibt! Was könnte unser künstlerisches Drama und Theater werden, wenn wir etwas diesem Geiste Aehnliches hätten, wobei ich von dem Verdachte, als erstrebte ich eine Verchristlichung unserer deutschen Bühne, doch wohl frei bin!

Hat man nun schon Kulturmomente des volkstümli-

chen deutschen und des antiken Theaters erlebt, so wird dem Zuschauer später auch eine Erinnerung an das altenglische Schauspiel — ich sage hier: nicht erspart. Wenn der Speer in Christi Seite gestoßen wird, fließt sichtbares Blut. . . .

Man hat längst jene alte spaßige Replik des Judas vom Herrn Jesus Christ, „der für uns am Kreuze gestorben ist“, gestrichen. Aber man hat den Gesamtcharakter des Spiels, dem sie entsprang, den sie ausdrückt, und der heute noch in Text wie Darstellung sichtbar ist, nicht verwischt. Es ist vielleicht der bleibendste Eindruck des Oberammergauer Passionsspiels, daß hier nicht wie im Drama ein noch dunkles werdendes sich entwickelt, sondern daß ein Geschehenes nur bildlich wiederholt wird. Auch Christus weiß, daß er „für uns am Kreuze gestorben ist“, weiß es in jedem Blick, in allen Gesten, unter denen sich auch solche finden, die nicht dem Vorstellungsbilde Christus, sondern dem eines christlichen Geistlichen angehören. Und das ganze Spiel aller drückt dies Wissen aus. Das ist im religiösen Sinne wahrscheinlich ein Vorzug, im ästhetischen ein Nachteil, und steht im engsten Zusammenhange mit dem bildmäßigen Wesen der ganzen Vorführung. Und so wird sie sich wahrscheinlich der Erinnerung des einzelnen einprägen: riesige, plastisch-bildhafte Stationen eines großen Kalvarienberges, gipfelnd in der mächtigen Kreuzigungsgruppe, hinter der die Auferstehung fast verschwindet.

Ueber Volksschauspiele

Der schauspielerische Trieb ist im Volke sehr allgemein und bricht sich in Dilettantenvorstellungen aller Art, in Kriegerfestspielen und mancherlei Vereinsaufführungen, öffentlichen Umzügen und schließlich, mit Erwerbsabsichten gepaart, in Bauerntheatern und ähnlichen Darbietungen für Fremde und Aurgäste Bahn.

Natürlich ist Eitelkeit im schauspielerischen Trieb des Volkes enthalten. Sie ist aber sicherlich nicht das ursprüngliche Motiv, sie kommt nur hinzu, sie zieht die nicht vom eigentlichen Schauspieltrieb besessenen Elemente mit in die Bewegung hinein. Der ursprüngliche Schauspieltrieb aber ist auch hier der Lebenshunger und der Verwandlungswille der Phantasie. Es ist derselbe Trieb, der einen allein spielenden Jungen Robinson oder einen schweifenden Indianerhäuptling, einen Gefangenen oder Kaiser Napoleon sein läßt. Das Sichausleben dieses Triebes bedarf beim Kinde keiner Rechtfertigung. Beim Erwachsenen muß das Phantasiespiel Theater werden, um nicht albern zu sein, um im Bereich menschlicher Betätigung sinnvoll zu erscheinen. Der Erwachsene braucht die Ausbildung auf einen gefelligen Zweck auch als

Grundlage seiner Illusion, welche nicht mehr so leicht entsteht wie beim spielenden Kinde. Nachahmungs-, Gestaltungs-Freude und -Fähigkeit muß natürlich dabei sein, wenn irgendeine Leistung zustande kommen soll. Leider scheint sie, und nicht bloß beim Volk, zum Entstehen des Triebes, schauzuspielen, nicht erforderlich. Der Darsteller kann auch ohne sie eine Freude am Schauspiel haben. Die meisten in den Volkschau- und Volksfestspielen Mitwirkenden stehen selbstzufrieden auf dem ganz naiven Standpunkt, sich als eine wichtige dramatische Figur fühlen zu wollen, und ahnen gar nichts von dem beträchtlichen Unterschied zwischen dem Sichfühlen als eine Figur und dem Erwecken dieser Figur im Zuschauer. So habe ich immer — sei es in Oberammergau oder bei einem allegorischen Kriegervereinspiel, in dem Ario und Germania, Gallia, Bismarck und der ganze Heldenjaal auftraten, bei den Meraner Volksaufführungen oder bei einer Schweizer Gedenkfeier an eine geschichtlich nicht besonders wichtige, grauer Vorzeit angehörige Schlacht — in jeder Miene, jedem Schritt der Spieler, in jedem der ungelent gesprochenen Worte einen heiligen Ernst empfunden, der mir bewies, daß sich die redlich bemühte Schar völlig als Helden und Fürsten, als Ueberbringer wichtiger Mitteilungen, als höchst beträchtliche Personen in sehr großen Lebenslagen fühlte, kurz: durchaus inmitten der Sache. Und zwar, wenn ich recht beobachtet habe — die leiseren Eindrücke eines solchen unabsichtlichen und kunstlosen Spiels sind ja nur schwer und unsicher zu ergründen — schienen mir die

einzelnen Spieler immer mehr mit ihrem menschlich-bürgerlichen Charakter als mit dem ihrer Rolle in der Handlung zu stehen (aber: durchaus in der Handlung zu stehen!), so daß also die Gegenspieler — abgesehen von besonders starken Talenten — innerlich selbst mit auf der Seite der „Guten“ standen, sich ihrer Bosheit schämten und durch die Art ihres Spiels eigentlich fortwährend um Verzeihung baten.

Wie die Stücke, die das Volk spielt, fast immer ganz episch sind und nichts anderes wollen, als Tatsachen bildhaft erzählen — im Gegensatz zu: sie in Entwicklungen und Kämpfen werden und entstehen lassen, wie es das Drama tut — so ist auch das Schauspielen des Volkes fast nur erzählend. Meist versetzt sich der Volksspieler nur in das Geschehnis im ganzen hinein, aber nicht in seine Rolle und nicht mit allen Sinnen in den einzelnen Moment, den er nun darstellend zur unmittelbaren Gegenwart zu machen suchte; er deutet ihn gewissermaßen nur an, da er zum Verständnis des nächstfolgenden Momentes nötig ist, nicht um seiner selbst willen. Von dem Doppelgehalt jedes dramatischen und darstellerischen Augenblicks — Fesseln durch Gegenwart und Spannen auf die Zukunft — hat der typische Volksschauspieler, außer in sehr erregten Auseinandersetzungen, bei denen beide Wirkungen sehr nahe ineinanderfließen, fast immer nur das Hinführen auf das Weitere im Sinn. Darum werden seine Momente farblos und unlebendig. Man kann zusammenfassen: nicht, wie im künstlerisch gespielten Drama geschieht, wird vor unseren Augen ein

Neues — sondern etwas ehemals Geschehenes wird in lebenden Bildern erzählt.

Denn das ist der Gipfel alles Volksschauspielens und der Teil, bei dem allein das Moment Gegenwart nicht zu kurz kommt: das lebende Bild. Nicht in dem Sinne, in dem etwa der regelmässig glänzende Einzug Christi in Jerusalem bei den Oberammergauern ein „lebendes Bild“ ist, sondern durchaus in dem Sinne schlechter Wohltätigkeitsaufführungen, der von Herren und Damen der Gesellschaft nach Genrebildern gestellten Gruppen. Hier treffen sich der Geschmack des Volkspublikums und das beschränkte Können der Volksdarsteller, so daß nie einer ihrer Aufführungen das „lebende Bild“ als letzte Höhe fehlen wird. Zwar hat das Volk auch an Auf- und besonders an Vorüberzügen noch Geschmack, weil sie ebenfalls reine Gesichtsbilder sind, Vorahnungen des Kinos, die anstrengungslos aufgenommen werden können. Aber etwas höheren Dingen dieser Art gegenüber versagt der dilettantische und aufs Volksmäßige eingestellte Zuschauer schon. Mir ist ein Moment aus einer Schweizer vaterländischen Aufführung, welche die „Schlacht von Schwaderloh“ darstellte, unvergesslich. Bei der sowohl textlich wie darstellerisch sehr langweiligen Haupt- und Staatsaktion war ein hübsch erdachter und hübsch ausgeführter bildhafter szenischer Effekt. Als es zur Schlacht selbst kam, wurde der Prospekt, der bisher die Bühne abgeschlossen hatte, plötzlich hochgezogen, und man sah in die Landschaft, in der einst die Schlacht wirklich stattgefunden hatte. Fähnlein Reisinger marschier-

ten über den Bordergrund des Theaters und verloren sich in die hügelige Landschaft, aus der nun Lärm, Geschützdonner, Aufeinanderprall der Waffen herüberklang, Pulverdampf und Brandrauch aufstieg. Damit war der Hintergrund für die auf der Bühne weitergehende Handlung sehr hübsch und mit ganz wenig Mitteln eindrucksvoll gegeben. Allein das volkstümliche Publikum war damit nicht zufrieden; es erhob sich wie ein Mann, stürmte aus dem Zuschauerraum auf Umwegen hinter die Szene und mochte da finden: einige Burschen, die alte Geschirre aufeinander Schlagen, hundert Meter davon andere, die einige Bündel feuchtes Reisig verbrannten, und hinter Buschgruppen verdeckt etliche, die eine Reihe großer und kleiner Böller abschossen; außerdem auf und ab marschierend die beiden Fähnlein Gewaffneter, die dreimal über die Bühne gekommen und immer in die Landschaft verschwunden waren.

Wie sehr die Volksschauspielkunst, gleichgültig in welcher Weise, immer auf das lebende Bild zustrebt, konnte ich in Oberammergau beobachten, wo mehrmals die Hauptdarsteller in eindrucksvolle Haltungen und Gebärden, die eine Zeitlang als lebendes Bild stehen gelassen wurden, falsch hineingingen — gerade so, als ob sie hinter einem Vorhang sich ungesehen zurechtstellten; nicht: als ob sie in einer natürlich fließenden Gebärde einen Augenblick innehielten. Vor ihrer Seele stand längst als Ziel dieses lebende Bild, auf das sie rasch und die richtige Folge der Bewegungen vergessend irgendwie hineilten.

Ich habe bei den Meraner Volkschauspielen, deren Publikum zwar fast nur Kurgäste, deren Darsteller aber ortsangesehene Leute sind wie in Oberammergau, und wo ich noch sonst Volksaufführungen sah, immer gefunden, daß die lebenden Bilder die Höhepunkte der Wirkung und das leidlich Beste waren, das geboten wurde; daß in ihnen noch mehr Andacht der Mitwirkenden war und von ihnen mehr „schauspielerische Suggestion“, wenn davon hier gesprochen werden kann, ausging als von Dialog und Szene.

Worauf beruht die Tendenz des Volkschauspielens zum lebenden Bilde? Diese Wirkung des lebenden Bildes auf die Zuschauer? Zunächst ist sicher wichtig: Die geringeren Anforderungen, die das Bildstehen gegenüber dem bewegten Spiel an die meist geringen Fähigkeiten dieser Schauspieler stellt, stimmen mit der Leistung mehr zusammen, geben ein befriedigenderes Resultat. Hinzukommt natürlich auch die geringere Anforderung, die das lebende Bild an den Kopf der Zuschauer stellt: statt fortzueilen macht das Geschehen gewissermaßen halt und gewährt ihm Zeit, es genau zu betrachten und zu verstehen. Das nicht sehr an Theaterindrücke gewöhnte Publikum solcher Vorstellungen hat doch immerhin gelernt, Bilder an den Wänden oder im Buche auf's Stoffliche hin anzusehen, ist also hier einer vertrauten Sache gegenüber. Dann aber wirkt auch der Reiz des plötzlich plastisch gewordenen Bildes, die primitive Befriedigung des Raumbedürfnisses — dem die Kirche so gern mit Figuren in Grotten und Nischen entgegenkommt — das

Stereoskopische, das in Spiel und Bewegung viel zu alltäglich ist, um noch gesehen zu werden, das aber bei der zum Bilde erstarrten Handlung oder Gruppe sofort bemerkt und angenehm empfunden wird. (Ein bedeutender heutiger Maler will festgestellt haben, daß, wenn Laien an einem Gemälde Gefallen finden, immer bald als Grund herauskommt: das oder jenes „hebt sich so schön ab“!)

Es wäre zu untersuchen, wie lange schon sich das lebende Bild in die volkstümlichen theatralischen Darstellungen eingedrängt hat. Ich vermute, daß es zu der Zeit geschehen sein dürfte, als die Theatertruppen dem schauspielenden Volke die Talente wegnahmen und ihm damit den dramatischen Lebensnerv entzogen. Daß einmal alles schauspielerische Talent im Volke seinen öffentlichen Vergnügungen zugute kam, daß das Theater einmal unmittelbar in der Menge wurzelnde Volksbelustigung war, das läßt das Volksschauspielen heute, wo sich die Theaterkunst zu einer besonderen Kaste und vom offenen Markt in die schweren, massiven Steinpaläste zurückgezogen hat, ganz arm und gering erscheinen. Zumal wenn wir an das bunte Mittelalter mit seinen Fastnachtschwänken, seinen Pöffenbühnen auf freiem Platz, seinen Spielleuten und Gauklern denken, die noch die Wirkungen des Erhabenen, des Grotesken, des Plumpkomischen, die Wirkungen vom großen Drama bis zum Varieté, den Seiltänzern und Springern zusammenfaßten, wird uns das, was wir im deutschsprachlichen Gebiet an Volksschauspielen heute sehen können, kaum der Beachtung wert sein. Für die

völlige Verarmung dieser Kunstübung gegen frühere Zeiten dürfen wir den Grund nun aber nicht nur in der Tatsache sehen, daß heute das Berufstheater dem Volke die Talente entzieht. Es kommt noch eine zweifache andere Ursache hinzu: wir haben keine allen bekannten und also auch immer sofort von allen verstandenen volksdramatischen Stoffe mehr — es waren im Mittelalter die religiösen, die längst, sei es als zu heilig oder als zu bekannt und deshalb nicht fesselnd genug, fallen gelassen worden sind — und wir haben andererseits, was für die Volkskomödie der schwerste Verlust ist, das Derbkomische, Rüpelhafte, Unflätige und Unanständige aus Gründen der Wohlerzogenheit ausgemerzt. Das konnte nämlich auch immer auf allgemeinstes Verstehen, auf breiteste fröhlichste Wirkung rechnen. Auf ihm nährte sich der alte Volksschwank. Hier konnte das Volk ohne Heuchelei und Ueberkleisterung sich selbst in seiner Derbheit spielen, wie es sich täglich erlebte; also künstlerisch, nach eigensten Lebenseindrücken. —

Das scheinen mir heute noch die Talente zu beweisen, die in Volksspielen manchmal unvermutet auftauchen: es sind fast immer Leute, die das Niedrige, das Derbe und Gewöhnliche, was sie täglich um sich sehen, mit gutem, karikierendem Humor zur Darstellung bringen. In einer Kriegervereinsaufführung waren die Lichtpunkte in der dilettantischen Dede zwei Zuaven, die sich wie Affen gebärdeten, von einem Musketier durchgebläut wurden, ausgerissen und — einen Jubel im Publikum entfesselten, über das plötzlich der Rausch seines wahren Wesens kam.

Solange die Volksschauspieler gesellschaftlich höhere Schichten oder ernste, geschichtliche Aktionen und dergleichen darstellen wollen, werden sie immer unerträglich dilettantisch bleiben. Würden sie sich wieder energisch auf das Derbe und Derbste, ihr eigenstes Gebiet, besinnen, könnte von dort selbst der großen Kunst ein erfreulicher Gewinn kommen.

Marionetten

Das Marionettentheater ist nicht wie das große Theater eine phantastische Variation der Wirklichkeit selbst. Wenn sich das Publikum im Anblick der kleinen Puppenbühne versammelt, ist in seinem Gefühl, daß es eine groteske Variation des Theaters vor sich hat, das zwischen ihr und der Wirklichkeit als Zwischenglied steht. Und es ist durchaus im Geiste des echten Marionettentheaters, daß eine neue solche Bühne in Paris gerade Figuren bekannter Theaterpersönlichkeiten nachbildet, wie Sarah Bernhardt, Coquelin cadet und andere. Selbst das üble Theatralische der großen Bühne ist durch diese Beziehung ein komisches Wirkungsmittel der Marionettenvorstellungen. —

Miniatur=Schauspiel, Miniatur=Oper: die Bretter, die die Bühnenwelt bedeuten! Wesentlich verstärkt wird hier der ständige Eindruck, daß wir uns im Theater befinden, wie durch die Kleinheit des Maßstabes aller Dinge, der allerdings allmählich aus dem Bewußtsein schwindet, so durch die ästhetisch=absichtliche (wenn auch von den Mitteln gebotene!) ganz unnaturalistische, auf

wenige Grundbewegungen beschränkte Gehabensart der Figuren.

Diese beiden Momente, die Kleinheit des Maßstabes und die groteske Stilisirtheit der Figurenbewegung, bilden die Weltanschauung, unter der sich hier alle Dinge darstellen. Ueber die Gesamtheit menschlichen Geschehens, wie sie die Marionettenbühne vom großen Menschen-theater übernimmt, über alle Art von Leben, über Liebe und Tod, legt sich verstärkt der leichte ästhetische Schein, legt sich Heiterkeit und Lachen. Eine Entkörperung des begleitenden Gefühls greift statt, in der es seine Schwere verliert, in der es, möchte ich sagen, dünne durchsichtige Hülle wird, daß es nur wie ein Gedanke, ein Spiel des Geistes erscheint. Ueber dem Schatten von Ernst und Rührung, den etwa eine Puppentragedie, den das Walten von Tod und Vergeltung unter den mechanischen Menschen erweckt, liegt derselbe Schimmer von gleichmäßiger Heiterkeit, der lustige Szenen vergoldet. Auch das Trauerspiel wird hier zur Komödie. Und was vielleicht der höchste Gipfel der Kunst ist, das Auflösen aller Dinge und Begebenheiten des menschlichen Lebens in die heitere Unwirklichkeit der großen Komödie, das vollbringt und erzwingt hier einfach die Einrichtung eines Theaterchens wortlos von seinen Autoren und verleiht es außerdem jedem noch so anders gemeinten Stück. —

Wenn der kleine Vorhang aufgegangen ist, mag den Zuschauer zunächst der schwebende und doch schwere Gang, das schwankende Stehen der hängenden Figuren noch gelegentlich stören. Sehr rasch wird für das Gefühl dies

Stehen, dieser Gang ein Charakteristikum der winzigen Welt. Und ungestört von ihm genießt das Auge die graziösen, oft noch vom Zufall bezeichnender gemachten Bewegungen der Figuren, die letzten Endes den Schein kleiner Seelen erwecken, unwirklicher Seelchen, wie sie nirgends existieren, und die hier plötzlich da sind.

Kleist hat in seinem bekannten Gespräch „Ueber das Marionettentheater“, das ich stark im Verdacht habe, mehr die Einkleidung eines philosophischen Gedankens als die Niederlegung von Eindrücken zu sein, die unendliche Grazie der mechanischen Figuren, deren Seele immer im Schwerpunkt säße, behauptet. Ein Tänzer des Balletts, der, um für seinen Tanz zu studieren, häufig das Marionettentheater besucht, weist ihn darauf hin. Und das Gespräch, das im Grunde von Naivität und Bewußtheit handelt, geht in die Feststellung aus, daß wahre, reine Grazie nur in der völligen Unbewußtheit, im Gliedermann, oder in der höchsten Bewußtheit, dem Gott, möglich sei — während sie der Zwischenstufe, dem Menschen, versagt bliebe. Ich glaube, daß diese Grazie eine Fiktion ist, nur dazu dienend, den philosophisch mit Grenzfällen spielenden, abstrakten Gedanken zu illustrieren: macht doch der Tänzer den Vorschlag, man solle möglichst auch noch die letzte Einwirkung menschlicher Bewegungen aus dem Spiele entfernen, dann würde aus dem Reinmechanischen der Figuren die Bewegung noch vervollkommnet werden. Es scheint, als habe Kleist überhaupt mehr eine Art von Automaten — wie sie in der Romantik ein literarisches Lebensrecht hatten, siehe Hoffmanns „Olym-

pia" — im Auge gehabt als eigentliche Marionetten. Ich habe, trotz einzelner wundervoll graziöser Bewegungen, die, wie auch ich glaube, dem Mitwirken des Zufalls ihr Entstehen danken, eine unbelebte reine Grazie der wesentlichen Bewegungsform bei den Puppen nie gesehen. Ja, ich bin nach allen Eindrücken, die ich im Marionettentheater empfang, der Ueberzeugung, daß sie nicht nur negativ unmöglich ist, aus Unvollkommenheit der Figuren, sondern daß sie geradezu dem positiven Wesen der Marionette, welches das Erzeugen einer komisch-grotesken Miniaturseele ist, widerstreiten würde.

Das Mechanische in der Figur, die gute, schwerpunkt-richtige Aufhängung, die leichte Beweglichkeit der zusammengesetzten Glieder, erscheint mir nur als Rohstoff, in dem nun die Kunst der Figurenbeweger gestaltet, der aber immer wieder in die Gestaltung, die er empfängt, als charakteristisch hineinwirkt, in ihr sichtbar bleibt.

Ich habe in dem vortrefflichen „Marionettentheater Münchener Künstler“, das Paul Brann leitet, und das im Münchener Ausstellungspark sein sehr hübsches Haus hat, einige Male ein Spiel gesehen, bei dem das Mechanische vollkommen belebt wurde. Die guten Figurenbeweger sind offenbar schauspielerische Begabungen. Allerdings schauspielerische Begabungen, die sich eines ganz übertragenen Ausdruckes bedienen. In einer Anzahl von Fäden, die an einem kreuzartigen, zum Teil in sich beweglichen Holzgriff befestigt sind, leiten sie die Gestaltung des Seelischen in den Körper ihrer Puppe hinab. Es ist eine mimische Begabung, welche die empfangenen Ge-

bärden und Bewegungen mittelbarer als der Schauspieler, aber unmittelbarer als etwa der Zeichner wiedergibt: bei dem ist die Bewegung zur Linie erstarrt, hier wird noch die Bewegung selbst gesehen. Aber hier wie dort ist die Nachahmung des Gesehenen in eine überlegte und geübte Führung der Hand verwandelt. Der Figurenleiter hat vor dem Schauspieler den Vorteil, daß er wie der Dichter im Verborgenen arbeitet; und den anderen Vorteil, den manche für einen Nachteil halten mögen: daß er nur die Gesamtheit des Puppenleibes wirken lassen kann, und daß der Gesichtsausdruck als Mittel der Gebärde entfällt. Er muß alles, was er darzustellen hat, in drastische Körpergeste übersetzen, in die Gesten eines Puppenkörpers, der trotz aller Variationen im Vergleich zum Menschenleibe nur einige wenige Bewegungen ausführen kann; und nur Bewegungen von einer etwas eckigen Art, die zudem pantomimisch=drastisch, in ihrer Weise: konventionell sein müssen, wenn sie deutlich bleiben und die Beziehung der hinter den Kulissen gesprochenen Worte zu der bestimmten Marionette lebhaft im Gefühl halten sollen.

Beschränkung, die immer ein Verdeutlichen, Klarermachen der Aufgabe ist, war wohl noch nie von Nachteil. Die viel engere Beschränkung der Möglichkeiten im Drama, im Vergleich zu allem Epischen, hat die gestaltete dramatische Form erzeugt. So enthebt die Beschränkung durch die wenigen Möglichkeiten der Marionette den Spieler der Gefahr, je naturalistisch zu werden, gibt den Figuren einen deutlichen Bewegungsstil — aus dem Zu-

sammengewirktsein dieser einzigen zwei Faktoren: der hebenden Hand und dem Zurückfallen der schweren beweglichen Puppenglieder — und damit Einheit des Ensembles; ja, gibt ihnen einen gewissen, ungewollten, sich von selbst einstellenden Humor (in Uebertragung vergleichbar dem der Mundarten, der altertümlichen Sprache, vielleicht auch der Trunkenheit) in dem komischen Gegensatz der Marionettenbewegung zu der nachgeahmten wirklichen, zu der sie eine entsprechend ins Komische abgeänderte Seelenregung als Parallele der Bewegung suggeriert.

Diese kleinen Einheiten agierender Personen, die da vor uns stehen, fließen gleichwohl jede aus der Tätigkeit zweier Künstler zusammen (von dem Schnitzer oder Bildhauer, der die Köpfe und Hände modelliert, noch ganz abgesehen), aus der des Figurenbewegers und der des Sprechers. Beider Zusammengehen wird, nach der Einstellung aufeinander, vor allem vom Sprecher aufrechterhalten, der den Blick frei hat und den Bewegter beobachten kann, so daß auch hier das Wort der vorangehenden Gebärde folgt. Ich glaube, daß dies Zusammenfließen jeder Figur, als ästhetischer Einheit, aus zwei Antrieben ein großer Vorteil ist: nicht nur, weil so beide Ausdrucksgebiete voller, selbständiger ausgebildet werden und jeder der beiden versteckten Akteure eine ununterbrochene Darstellung geben kann, sondern insbesondere auch, weil das Verwobenwerden zweier Ausdruckspersönlichkeiten in der Figur ihre Unwirklichkeit und damit ihre künstlerische Echtheit erhöht. Die Stimme, deren

Träger nicht gesehen wird — ein altes romantisch=geheimnisvolles Wirkungsmittel —, verpflanzt sich hier auf einen neuen scheinbaren Ausgangspunkt, verbindet sich mit dem Werke des Plastikers und dem Bewegungsspiel des Akteurs. Und indem jeder dieser Künstler, ebenso wie der Dichter, nur mit einer Seite seines Wesens in dem Ganzen der entstehenden Figur Ausdruck gewinnt, indem sie wie von lauter unsichtbaren Kräften geschaffen erscheint, entsteht in ihr ein neues selbständiges Gebilde, wird sie mehr Gestalt der Phantasie als je im großen Theater, wo der menschliche Schauspieler doch fast immer mit seinen Eigenheiten durch die Hülle der Rolle sichtbar bleibt.

Da hängen sie in ihren nach oben verzüngten Schränken, die wie große, aufrecht gestellte Geigenkasten aussehen: Könige und ihr Hofstaat, edle Ritter und dulden=de Prinzeßinnen, Menschenfresser und Räuber, Heren und Kobolde, Aerzte, allerweltskluge Barbieri, schlaue Zofen, diebische Bediente, Napoleon, Garibaldi, Tod und Teufel. All diese toten Puppen gewinnen ein gespensterhaftes Leben aus den Gedanken des einen, dem Vorstellungsbilde des anderen, indem sie sich den Hand= bewegungen eines Dritten überlassen und sich in die Stimme des Vierten tauchen. Eine mystische Schöpfung. Es gilt, sich ihr für eine Stunde willig zu überlassen: dann macht sie uns schließlich das Theater vergessen und erweckt ein heiter=melancholisches Gefühl vom Leben der Menschen, von ihrer Kleinheit und Flüchtigkeit, von den Fäden, die sie lenken, von dem engen Kreis wieder=

kehrender Antriebe, in dem sie handeln, und davon, wie sie einander nur Schauspiel sind; davon, wie fremde Gedanken, fremde Stimmen, fremde Bewegungen in ihnen wiederkehren — und doch ihr eigenstes Eigen scheinen.

Dies Miniaturbild des Lebens zu sehen hat die Menschen seit ältesten Zeiten und in allen Kulturvölkern, die überhaupt die Widerspiegelung des Lebens über der Wirklichkeit erzeugten, verlockt. Inder, Perser, Chinesen, Japaner haben ebenso wie die Völker der alten Welt das Puppenspiel entwickelt. Auch uns ist der Sinn dafür nicht erstorben, wie die beiden Münchener Marionettenbühnen beweisen, die Schmidtsche, die für Kinder berechnet ist und hauptsächlich Pocci spielt, und das erwähnte Brannsche Theater, in dem kleine Mozartsche Opern, Singspiele wie die „Serva padrona“ von Pergolese, Operetten wie Offenbachs „Mädchen von Elizondo“, Schnitzlers „Tapferer Cassian“, mit ganz großer Wirkung das alte Puppenspiel vom „Doktor Faustus“, u. a. gegeben werden.

Dennoch scheint das Marionettentheater nicht ganz in unserer Zeit zu stehen. Mit verschwindend wenigen Ausnahmen, wie zum Beispiel Maeterlincks nicht ganz echten Marionettenstücken, haben wir keine neue Literatur für die Puppenbühne. Der Grund scheint mir in dem tief unkünstlerischen Zug unserer Zeit zu liegen — der ja kürzlich sogar eine anscheinend recht ernst gemeinte Prophezeiung auf das Verschwinden der Kunst in der Zukunft hervorgebracht hat —, das naturalistisch-wissen-

ischastliche Moment, das sich in unsere Kunstanschauung gedrängt hat, der Logik, Psychologik, äußere Wahrscheinlichkeit und ähnliches, der lauter profane Richtigkeitsgefühle wichtiger geworden sind als die wundervollen Erregungen der Seele durch die Kunst, durch das freie Spiel der Gegensätze, das Erfinden neuer Möglichkeiten, das Schaffen abgelöster Gestalten, die für sich und in ihrem Verstehen alle Schwere des Lebens überwunden haben; das willige Eingehen in jene höhere, überkausale Notwendigkeit, die nicht im Vergleich mit der Wirklichkeit da ist, sondern die ihre Wahrheit und Ueberzeugungskraft in der Schönheit, in dem genußvollen Sichfolgen der erregten Gefühle bekundet. Durch das richtige Verstehen des Marionettentheaters und seiner im vollsten Sinne reinen Wirkungen könnte die neue Hinwendung unserer Abspiegelung des Lebens zur Kunst sehr gefördert werden.

Hölderlins „Tod des Empedokles“ als Bühnenstück

(zu meiner Bearbeitung des Werkes)

Was mit Wiederholungen und Widersprüchen in den „Empedokles“-Bruchstücken Hölderlins zerstreut vor uns liegt, das hat in dem Geiste des Dichters eine noch deutlich erkennbare, langsam sich wandelnde Einheit gebildet, deren Wesen von den Umgestaltungen der äußeren Handlung wenig berührt worden ist. Die Fragmente entstammen verschiedenen Zeiten und mannigfach verändertem Grundplan. Aber auch die dem Handlungsgedanken und der Entstehungszeit nach am weitesten voneinander entfernten Teile der Tragödie, die mit ihren Bewegungen einander durchkreuzen, bei denen die raschere Umbildung einer Geschehnisgruppe zum Bruch mit dem Entwicklungs-Zustand des Ganzen führte, haben jene hohe Richtungs-gleichheit, welche die Schöpfungen eines organischen Geistes kennzeichnet. Aller Widerspruch rührt von den tastenden Veränderungen äußerlicher Antriebe her: die seelisch gestalteten Augenblicke stehen ergänzend und so widerspruchlos zueinander, als ob fast keine Wandlung des Planes stattgefunden hätte. Und die Frag-

mente lassen sich ohne Gewaltthaten in Folge und Zusammenhang ordnen.

Aus diejem mehrfach zurückgreifenden, neuen Ansetzen, diesen Ueberschneidungen der Handlungsstufen, durch das der Gesamtzug des Geschehens nur unmerklich gebrochen wird, aus diesen redereichen, oft neben- und ineinander stehenden Auftritten, gestaltet sich eins bis in die feinste Verästelung klar heraus: die innerlich freie, liebende Ablösung eines hohen, dionysisch erregten Menschen vom Leben und darin ein todestrunkenes Bezahen alles Daseins, der Gesamtheit des Daseins!

Hölderlin hat das Wesen seines Empedokles — wohlverstanden, ehe er ihn schuf und bildete, als er die Gestalt noch flächig, körperlos, unwesentlich vor sich schweben sah, als sie sich noch nicht aus seinen Gefühlen gelöst und in ihren Gefühlen gebunden hatte — so skizziert: „Empedokles, durch sein Gemüt und seine Philosophie schon längst sehr zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstet, leidend, bloß, weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Afford mit allem Lebendigen empfunden, ganz ihn erfüllen, bloß, weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei ausgebreitet, wie ein Gott, in ihnen leben und lieben kann, bloß, weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist —“

Für diesen unbestimmten, zunächst nur empfindenden Charakter, der nichts ist als ein weites, lyrisch=pantheistisches Gefühl mit dem Gegenzwang der fortwährend erlebten Vereinzlung, findet Hölderlin als ersten Handlungsschritt, daß Empedokles seinen Sitz auf den Aetna verlegt: „Der Horizont sei ihm zu enge, er müsse fort, um höher sich zu stellen, um aus der Ferne sie mit allem, was da lebt, zu umfassen, anzulächeln, anzublicken.“ Die nächsthöhere und letzte Handlungsstufe ist der überzeugende Ausgang des uralten Gedankentrauerspiels, das von der All-Einheit und der Vereinzlung handelt: der Entschluß „durch freiwilligen Tod sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen“. Empedokles stürzt sich in den lodernenden Aetna. Es ist wichtig, daß Hölderlin ausdrücklich bemerkt: „Die zufälligen Veranlassungen zu seinem Entschlusse fallen nun ganz für ihn weg, und er betrachtet ihn als eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folgt.“ — Womit der Dichter, die äußere Handlung seines Dramas auslöschend, zum ersten Gedankenbilde seines Empedokles unmittelbar zurückkehrt.

Die in verschiedenen Planskizzen erhaltene Gesamthandlung, in die Hölderlin das innere Erleben des Empedokles einbetten wollte, ist dürftig und würde sich nicht zum Drama gestaltet haben. Zweimal sollten sich Akte aus der Tatsache von Besuchen, die ihm auf dem Aetna gemacht werden, ergeben; das Auffinden seiner eisernen Schuhe, die der Aetna wieder ausgeworfen, und die daran schließende Trauerfeier waren als Schlußszene des Werkes gedacht. Hätte Hölderlin diese Skizzen

ausgeführt, würde für die Bühne gewiß auch das verloren gegangen sein, was aus dem Fragment zu gewinnen möglich ist. Er scheint aber mehr als Zufall, daß Hölderlin das halbepische Schema nicht ausführte und nur einige starke Momente daraus gestaltete, die zusammen etwa zwei Akte ergeben — zwei geschlossene, nicht wirkungslose, auch nicht handlungsarme Akte, in denen die Schönheit antiker Tragödienchöre ist, in denen gewiß so viel Geschehen und Leben sichtbar wird, wie im „Oedipus auf Kolonos“.

Es ist der dramatischen Form eigentümlich, wofern nur ein wirklicher Dichter sich ihrer bedient, daß sie mit ihrer starken Wesenheit zur Gestaltung und Gegenständlichkeit zwingt. Was dem Dichter, der dies trunkenes Todeslied entwarf, nebensächlich und unwichtig war, das hat sich mit lebendigen Gestalten in den Vordergrund der Bühne gedrängt; seine eigentliche Absicht klingt nur noch im lyrisch-erhabenen Vers. Wie anders als der Plan sieht das aus, was im Dialog Erscheinung gewann! Empedokles, trunken von seiner Gottnähe, von den wundervollen Kräften der Natur, die er in sich wirken fühlt, mit denen er außer sich zu wirken vermag, hat sich vor dem Volk fortreißen lassen und sich „Gott“ genannt. Das weckt ihm zwei gewaltige Gegenspieler. Einen äußeren, den Priester, der das Volk gegen ihn aufwiegelt und ihn als Gotteslästerer aus dem Lande verbannt, und einen furchtbareren: ihn selbst, sein Gewissen, das erdrückende Schuldgefühl, daß er sein reines Einssein mit der Natur und allen Göttern durch dies

rohe, egoistische Wort zerstört hat. Beide Gegenspieler wirken die Handlung: denn nur über den innerlich gebrochenen, den leidenden Empedokles, vermag der Priester zu siegen. Das eine ist nur die sichtbare Ergänzung des anderen.

„Ahnte,

was ihr mit tut, ihr Himmlischen, der Priester,
der Unberufene, jeellos nach? Ihr ließt
mich einsam, mich, der euch geschmäht, ihr Lieben!
Und dieser wirft zur Heimat mich hinaus!
Und der Fluch haltt, den ich selber mir gesprochen,
mir ärmlich aus des Pöbels Munde wider —“

Nicht von einer lyrischen Laune getrieben, sondern in einer wildbewegten Szene von wirklichen Mächten verbannt, zieht Empedokles hinaus und schlägt in der Felsenwildnis des Aetna sein Lager auf.

Auch der zweite Akt, sein Tod, geht aus einem großen dramatischen Gegensatz hervor: aus der Versöhnung mit seinem Volk, das ihm Abgesandte nachschickt und ihn reuig zurückrufen will. Demgegenüber tritt sein Scheiden von allem vereinzelt Dasein, sein Zurückkehrenwollen in das Alleine, diese letzte philosophische Sehnsucht, als ein starker, entschlossener Wille ans Licht. Daß er sein erschüttertes Leben abbricht, um mit diesem hohen innigen Moment der Versöhnung zu enden, das überzeugt aus dem Augenblick heraus und zwingt so den Zuschauer zur Bejahung, wie es den Widerspruch der ergriffenen Agrigentiner, seines Lieblingssehülers, seiner

Jüngerin lähmt, indem es als ein Hohes, Zuverehrendes vor sie tritt: „Denn eines bleiben, die zu rechter Zeit, aus eigener Kraft die Trennungsstunde wählten.“

In beiden Akten ist, wenn auch von starken Aufstiegen unterbrochen, sinkende Handlung. Für einen Dramatiker wären es die beiden letzten Akte einer Tragödie. Damit man die Erlösung, die sie bringen, das befreite Schweben der Empfindung ins All hinaus, ganz genieße, sich durch den lyrischen Taumel nicht ermüden lasse, müßte eine steigende irdische Handlung vorangegangen sein, von der der Sinn des Zuschauers in diesen fallenden Akten, die gleichzeitig Entkörperung, Apotheose sind, gern und willig ausruhte. In dem Fehlen einer Vorbereitung auf die feierlich=pathetische, dekorative Linie des Geschehens wird für uns immer ein dramatischer Mangel des „Empedokles“ fühlbar sein, obschon das Werk hierin mancher alten Tragödie nicht unähnlich ist. Aber das antike Drama hatte die Vorbereitung auf Pathos und Feierlichkeit in dem religiös=festlichen Charakter jeder großen Aufführung. Das gibt den Hinweis, daß Hölderlins „Empedokles“, dies griechisch=romantisch gedichtete Dionysosspiel, für uns kaum ein gewöhnlich alltägliches Theaterstück werden kann, sondern besonderer festlicher Aufführungen bedarf. Im Rahmen einer feierlichen Veranstaltung allerdings würde seine dramatische Kraft ergreifend sichtbar werden und die Seele der Zuschauer für das unsterbliche Leben dieser die Handlung webenden, herrlichen Dialoge öffnen. Das Geschehen auf der Bühne würde den Hörer unermüdet durch den

Wohllaut der Verse dahintragen. Ein neuer, höherer Genuß an der unvergleichlich lebendigen Sprache Hölderlins wäre erreicht, ein ganz andersartiger und reicherer, als ihn das Lesen des Dramas je gewähren kann.

Eine Aufführung des „Empedokles“ wird nicht ohne Hilfe des bildenden Künstlers vorbereitet werden können. Die beiden Bühnenbilder, der „Hain vor dem Hause des Empedokles“ und die „Felsige Berggegend des Aetna“, bedürfen einer großen dekorativen Stilisierung, welche das Gefühl auf das überhohe Erleben des Helden, auf den Klang der Verse vorausstimmt. Auch für die Figurinen sind wegen der Erhabenheit der Geste in dieser Tragödie künstlerische Entwürfe nötig. Ja, selbst die bewegten Gruppen im Spiel, zu denen die Handlung nach jedem entscheidenden Schritt zusammenrinnt, in denen sie für Augenblicke bedeutungsvolles Bild wird, sollten, wenn sie der Spielleiter im ganzen und Dramatischen geordnet hat, vom Maler, mit dem Gedanken an die klassischen Kartonzeichner vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, zum bildnerischen Stil erhöht werden. Daß es ganz fühlbar würde: wie das Drama die Gestalten auseinander- und zusammenwirft, daß aus ihnen immer wieder gegliederte, bildhaft deutliche Lebensgruppen entstehen. Damit ist der Stil des Spiels gegeben: der Ausdruck der Affekte muß groß, ohne alle kleinliche Realistik, durch die Gebärde geschehen, muß typisch sein wie antike Plastik. Selbst für das töricht Niedere — die verwirrten Agrigentiner des ersten Aktes — wie für das Finstere, Rohe — den Bauer, der

den verbannten Empedokles von seiner Tür stößt — wird nur der stilisierte Ausdruck, der den irdischen Bodengewalten dämonischen Charakter gibt, der richtige sein. Er wird in dem Priester Hermokrates das Niedere bis zur Größe steigern, wird sich bei den Mädchen und dem Schüler leidenschaftlich=lyrisch lösen, in dem wie eine Erscheinung auftauchenden, uralten Greise das Wesen der Vision annehmen, in den Sklaven die Dienertreue, in dem Archon die gutwillige Beschränktheit ohne Aufwand darstellen.

Empedokles selbst, der noch mehr als die anderen ein Sprecher, ein Beherrscher der Gebärde sein soll, wird gut tun, im ersten Aufzuge unter der pathetischen Hochgestimmtheit des Hölderlinschen Verses zu bleiben, sich schlichter, wirklicher zu geben, als er vom Dichter beabsichtigt worden ist, und aus jener Verhaltenheit zu spielen, die fühlen läßt: hier ist Außenseite, alles Innerste ist noch zurück. Dann gewinnt er die notwendige Steigerung für den zweiten Aufzug, von dessen Mitte er schon auf beträchtlicher Höhe sein und auf dessen Schlußrede „Ha, Jupiter, Befreier“ — er auch hier noch sorgsam sparen muß. Ueberhaupt wird er alle vorangehenden vollen und innigen Momente, welche die Rolle ihm gibt, nach anderer, irdischerer Seite hin betonen müssen, als diesen letzten Aufschwung der Seele, die schon sich zu entkörpern beginnt. Hier darf er nicht wiederholen, sondern muß bisher Verborgenes, Letztes geben. Auch im einzelnen ist es seine Aufgabe, von Replik zu Replik in deutlich abgesetzten Stufen zu steigen; wie zum Beispiel in

den ersten drei Antworten, die er im zweiten Aufzuge dem Hermokrates gibt, mit deren letzter er sich in eine ragende Gebärde hinaufgespielt haben muß, die fast die ganze Szene zwischen dem Volk und dem Priester überdauert, in Schmerz übergeht und dann in sein erstes mildes Wort absinkt.

„Die Sonne neigt zum Untergange sich.
Und weiter muß ich diese Nacht, ihr Kinder.
Laßt ab von ihm!“

Der Unterton für die Darstellung des Empedokles muß unmittelbare Gewalt der Persönlichkeit, Macht über die Menschen, Herrscherkraft sein; das in seinem Wesen, was die Männer treibt, ihm die Krone von Agrigent anzubieten. Und nie darf eine Gefühlsäußerung von ihm die Willenshärte vermissen lassen, mit der er sich von allem, was er liebt, unbeirrt losreißt. — Die Verse bedürfen, um nicht zu ermüden, einer ganz bewußten seelischen Gestaltung durch den Schauspieler. Aber über allem Wechsel des Zeitmaßes und des Tons, den das Spiel bedingt, muß der Eindruck eines gleichmäßigen, nur gegliederten, rhytmisch abgewogenen Hinwallens der Verse bleiben.

Eine die Akte umrahmende feierliche Musik würde der Wirkung der Tragödie zugute kommen.

Ueber die Bühnendarstellung Hebbelscher Werke

Frühere, künstlerisch naivere Zeiten, mochten sie stofflich noch so ekfektisch sein und aus aller Herren Länder die Motive für ihre Dichtung empfangen, zogen doch jedes Werk und jeden Dichter — ohne lange darüber nachzudenken, wie er wohl an sich aufzufassen sei — einfach in den Bereich und Stil ihres Lebens hinein. Der Christus des „Heliand“ ist ein streitbarer deutscher Volkskönig und Held geworden. Der Macbeth, den Bürger für Schröder bearbeitet und übersezt, Stiche von einer Hamlet-Aufführung im Berlin des achtzehnten Jahrhunderts scheinen uns heute stärker diese Epoche widerzuspiegeln, als den Stil der Originale und etwa einer damaligen Molière-Aufführung stilistisch näher zu stehen als einer früheren Shakespeare-Aufführung der englischen Komödianten oder einer heutigen bei Reinhardt. Es ist das ein Zeichen von Kraft und Gesundheit des Zeitalters. Unsere praktische Theaterkunst sollte nicht so sehr darauf ausgehen, jedem Dichter seinen besonderen Darstellungsstil zu finden als vielmehr: den uns ganz gemäßen Ausdruck des Lebens in der Bühnen-

kunst zu schaffen und ihm, nur mit leisen Stilunterschieden, alle Dichter und Werke unterzuordnen.

Es sind Zeichen einer solchen zunehmenden Einheitlichkeit unseres Darstellungswillens vorhanden, die besonders sichtbar werden, wenn wir aus der Gestalt älterer Bühnenterre Vermutungen über die Theaterkunst anderer Epochen anstellen. Es scheint sich eine immer zunehmende seelische Vertiefung, Raumwerdung, sinnlich-greifbare Ausgestaltung des Wortes im Spiel zu vollziehen. Wir müssen die Terte stärker kürzen, weil das für unser Bedürfnis jedem Worte, selbst dem nur bildlich begleitenden, zukommende Maß an sichtbarer Illustrierung durch den Darsteller, seine sinnlich-reale Spiegelung in der Seele des Schauspielers, der es mit der Phantasie als visuelle Vorstellung reproduziert, nicht schnell sprechend nur über seinen logischen Sinn hingleitet, sehr gewachsen ist. Lange Reden — z. B. in Schillers idealistischer Art, die zweifellos einen, für uns schwächer gewordenen, rhetorischen Reiz auf seine Zuhörer ausübten — müßten bei unserer heutigen Darstellung in lauter Kleingefüge zerfallen; wir können von ihnen nur so viel stehen lassen, daß der moderne Schauspieler mit seiner vertieften, volleren, reicher, plastischer gewordenen Kunst nachkommen kann, ohne die durchgehende Linie verlieren zu müssen.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wie wir Hebel zu spielen haben, so ist zuvörderst zu sagen, daß er sich diesem unserem schauspielerischen Zeistil außerordentlich gut einfügt. Er ist im besten Sinne ohne Schwung — ohne den Schwung, der gern viele Worte macht. Grüble-

riſch bedächtigt oder klar, flug, nüchtern, immer gegenſtändlich und mit viel Verſtand durchgearbeitet fließt der Dialog ſeiner reifen Werke, nachdem der Dichter mit einigen Ungeheuerlichkeiten des Holofernes und des Golo dem jugendlichen Ueberſchwang ſeinen Tribut gezahlt. In Hebbels Dialog iſt viel Denken: das kommt dem nachdrücklich beſeelenden Spiel, das die Vorgänge, die zu jedem Wort, jeder Handlung führen, ganz klarzumachen ſucht, beſonders entgegen. Er iſt faſt nie fortreißend, etwa wie Schillers Art: er verlangt immer eine gewiſſe Ruhe, Langſamkeit und Vollſtändigkeit in der Darſtellung. Er iſt antithetiſch und oft genug zugespitzt: der Schauspieler darf den logiſchen Bau der Dialoge nirgends durch Haſt zerſtören und ſcheint den Dichter beſonders zu ergänzen, wenn er ſeinem Worte ſinnliche Greifbarkeit verleiht. Schwere und ſchwer bewußte Menſchen ſtehen in Hebbels Dramen vor uns, die wie wir nachdenklich ſind; die kein ausbrechender Ueberſchwang, ſondern faſt immer eine mit Verſtand geſättigte Leidenschaft ihre Wege führt. All das ſind Eigenſchaften, welche die Hebbelſchen Werke für unſere, auf der Bühne reale Greifbarkeit verlangende, Zeit leicht darſtellbar macht.

Ueber die richtigſte Hebbel-Darſtellung ließe ſich das Wort ſetzen: in der Mitte zwiſchen Kleiſt und Ibsen. Im Vergleich zu dem harten, bei aller Phantaſtik nüchtern-wirklichen Drama Ibsens (mit dem Hebbel ja viele Probleme teilt, worüber der Vergleich von Mariamne und Nora ſehr aufſchlußreich iſt!) hat Hebbel noch einen reichen, klaſſiſch-dekorativen Faltenwurf, mit dem er

das modern-psychologisch gestellte Problem umhüllt. Er dichtet es bis in die Region starken, äußeren Schicksals, von Tod und Untergang hinein, wodurch eine größere sichtbare Bewegung erreicht wird. Aber er ist mit Kleist verglichen der subtilere, problematischere, mehr psychologisch zerfasernde, so daß die Darstellung eines Hebbel-Dramas logischer, nüchterner, klarer wird sein müssen, als wie wir es von Kleist-Aufführungen gewohnt sind.

Hebbel hat einmal eine Anfrage des Regisseurs nach dem von ihm gewünschten Stile der Kostüme mit der Begründung zurückgewiesen: ihn kümmerten nur die Seelen, nicht die Kleider seiner Gestalten. Es ist das ein Fingerzeig, wie stark innerlich Hebbel seine Dichtungen erlebte; aber auch: daß er sie nicht als vollendete dramatische Totalität mit aller Sichtbarkeit vor sich hatte. Und es ist jedenfalls ein Wink für den Regisseur: wie wenig ein Hebbeisches Drama, wenn es zu seiner eigenen Wirkung kommen soll, durch äußere Aufmachung belastet werden darf; wie neutral, unauffällig und unaufdringlich das Kostüm — auch im übertragenen Sinne als Dekoration und Szene — gehalten werden muß, damit die Hebbelsche Seele des Werkes ganz sichtbar werde. Und diesem schon etwas zurückgedrängten Kostüm muß die gemäßigte, aus der unzersehten Größe in die gebrochene, nuancenreiche Linie des Psychologischen verwandelte Gebärde entsprechen. Der dekorativ gewordene heroische Stil nimmt in Hebbel erneute Zuflüsse des Menschlichen auf, sogar das Bürgerliche: auch da, wo Hebbel Helden und große Geschicke auf menschlichen Hö-

hen schildert. Der Regisseur und der Darsteller Hebbel-
scher Werke — joweit er überhaupt theoretische Erwä-
gungen über sein Schaffen anstellt und nicht einfach
nach dem Wort des Dichters zupackt und praktisch ge-
staltet — wird zunächst von dem Bewußtsein ausgehen
müssen, daß er moderne Seele zu geben hat. Leise und
unmerklich fast wird sich die Gebärde dann von selbst
über das Maß des Bühnenrealen vergrößern und der
erhabenen, symbolisch bedeutsamen Geste des Klassischen
annähern. Der Regisseur des klassischen Dramas wird
mehr vom großen bildmäßig bewegten Geschehen auszu-
gehen haben. (Daß er es häufig nicht tut und die Wieder-
gabe nach Möglichkeit auch hier im Sinne moderner Psy-
chologie und Versinnlichung anlegt, zeigt nur wieder den
Willen unserer Bühnenkunst, dem Hebbel besonders ent-
gegenkommt!)

Soweit der Zeitcharakter des Kostüms auf den Dar-
stellungsstil eines Werkes Einfluß hat, wird „Maria
Magdalena“ — die, selbst wenn wir sie im Kostüm ihres
Entstehungsjahres 1843 spielen, doch ganz zeitgenössisch
auf uns wirkt und mit dieser unmittelbaren Nähe auch
schon den Dichter enger gebunden hat — weniger stili-
siert werden dürfen als alle anderen Bollwerke Hebbels.
Ihre Darstellung wird reine Präzisierung sein müssen.
Der „Maria Magdalena“ steht von den beiden anderen
Prosjawerken „Agnes Bernauer“, namentlich in ihren
bürgerlichen Partien, etwas nahe. „Judith“ steht ent-
fernt. Sie erreicht vielleicht ihre stärkste Wirkung durch
strenge Gemessenheit der Darstellung. Ich habe das

Werk nie so vollendet gesehen, als wie von Tilla Durieux und Paul Wegener gespielt im Münchener Künstlertheater. In dieser Aufführung war alles Spiel bis in die erste Szene des fünften Aufzuges, die bewegten Volksszenen abgerechnet, strenge Gemessenheit, wie es der Seele dieses Werkes, dieser Menschen entspricht: Judith die religiöse Aufgabe, Holofernes die Inkarnation menschlicher Macht. Hart wie eine ägyptische Statue stand Wegener im Raum des Dramas. Nun entfesfelte die große Trink- und Liebeszene alle die verhaltene Leidenschaft, die in diese starre Größe hineingebannt war, zur Glut.

Keinem der Versdramen würde ein solches Maß an Strenge von Nutzen sein. Es war bei der „Judith“ noch das jugendliche Gegensatzsehen des Dichters, das für solche harte Stilisierung die Möglichkeit hinschrieb. Welche Weichheit und lebendige seelische Fülle hat derselbe Wegener als Kandaules. Wie weit ist Herodes, der jüngere Bruder des Holofernes, schon entstilisiert und in Nuancen gebrochen, wie ist, möchte ich sagen: der Faltenwurf seines Gewandes zerknittert. Der ethisch-dialektische, grüblerische Geist verlangt in den Versdramen immer mehr, was ich oben ibsenhafte Darstellung nannte. Am lehrreichsten in dieser Beziehung ist vielleicht das Fragment „Demetrius“ — Fragment nicht so sehr, weil der Schluß, als weil die letzte Behandlung der Oberfläche fehlt. An ihm scheint mir erkennbar, wie Hebbel erst nach der Durchpsychologisierung des Werkes das Kostüm — im Stillsinn — darüber wirft. So soll

auch der Regisseur mit diesen Werken tun. Dann wird ihre Bühnenerscheinung da stehen, wo sie literarisch-
historisch etwa stehen: zwischen Kleist und Ibsen.

Ein Nachwort zum Münchener Künstlertheater

Neben hoher berechtigter Anerkennung, ein wenig auch vielleicht lokalpatriotischer Vergrößerung, ist das Münchener Künstlertheater zuletzt mehrfach dem wunderbarsten Mißverstehen begegnet, das sich gewiß noch vermehren wird, wenn jetzt, wie angekündigt, einige auswärtige Theater in Bühnenräumen alten Stils Aufführungen nach den vom Münchener Künstlertheater gegebenen Anregungen veranstalten werden. Am schiefsten ist der erfolgreiche Versuch, für das dramatische Gesamtkunstwerk eine neue Grundlage und einen Rahmen zu schaffen, von einigen Kritikern beurteilt worden, denen eine Aufführung überhaupt nur schauspielerische Einzel- oder Ensembleleistungen bedeutet, die sich bei dem steten Besuch des Theaters auf das variable Moment der Gestaltenwiedergabe allein einzustellen gewöhnt haben; die oft trotz schärfster und feinsten Analyse des Spiels von dem Ganzen des Bühnenkunstwerkes, von dem, was über- und unterhalb der reinen Schauspielerwirkung da ist, was auch ohne hervorragende Begabungen bei bloßer Tüchtigkeit der Darsteller erlebt wird und zuletzt das wichtigste ist, kaum etwas ahnen. Sie haben das

Künstlertheater fast so kritisiert, als wollte man an einem ausgestellten Kraftwagen tadeln, daß er ja nicht fahre, sondern stillstehe: mit Vorwürfen gegen die Darstellung, die bei diesem ersten Hervortreten auf einer Ausstellung selbst dann genügt hätte, wenn sie nur notdürftig die der neuen Bühne eigentümliche Dramaturgie gezeigt hätte. Der Wert des Münchener Künstlertheaters ist voll erwiesen, wenn die Vorstellungen nur das eine dargetan haben: daß ein Schauspielkörper in dieser Raumanordnung das Kunstwerk Drama reiner darstellen kann, als wenn er in einem Guckkastenbau spielt. Daß für das Ergebnis des einzelnen Abends die Art der Darsteller entscheidend ist, bestreitet niemand. Aber auch das schauspielerische Genie, so sagen die Bejaher des Münchener Künstlertheaters, wird hier anders zur Geltung kommen als auf dem alten Theater. Man sollte diese Unterscheidung für selbstverständlich halten! Damit aber jeder Zweifel zerstört werde, worauf es bei diesem Theater ankommt, sei noch gesagt, daß auch alle die einzelnen Dekorationen — die m. E. zum Teil ganz vollendet waren — hätten mißlungen sein dürfen, ohne den Wert des Versuchs wesentlich zu mindern, wenn nur das dramaturgische Prinzip der flachen, durch keine Tiefe zerstreunden, das ganze Augenmerk des Zuschauers auf den Darsteller sammelnden Szenengestaltung, die vom Menschen ausgeht, den Menschen zum Maß und zur Mitte macht, klar hervortrat. Wie selten sind Schauspieler für diese erhöhte Sichtbarkeit! Gerade der so viel stärkeren und reineren Darstellungsoptik der

neuen Bühne, die auch alle Schwächen klarer zeigt und unendlich erhöhte Anforderungen an den Schauspieler stellen wird, verdanken die unüberlegten, nicht vom Einzelfall auf das Prinzip abstrahierenden Tadler einen Teil ihrer Einwände, die fast so viel Lob des Gedankens sind, als jene Ablehnung daraus glauben herleiten zu können.

Die Theaterreise

„Haben Sie jemals den Gedanken ganz durchlebt, daß heute abend an ungefähr dreihundert oder mehr Stellen in Deutschland Komödie gespielt wird? Und glauben Sie, daß es irgendeine mögliche Theaterreform geben kann, solange dieser Zustand fortbesteht?“

So unterbrach ein Liebhaber der Dichtung, Bücherfreund und, wie es nach diesen Worten schien, Theaterfeind eine Teeunterhaltung, die sich um die hundertste beabsichtigte Reform unserer Bühnenverhältnisse drehte. Man wandte sich ihm erstaunt zu. Spielte bei den Reformvorschlägen, die man in diesem Kreise — natürlich ohne Amt und Auftrag — machte, doch gerade der Wunsch eine besondere Rolle, daß an möglichst viel Stellen in Deutschland möglichst gleich gutes Theater gemacht werden sollte.

„Sie sind wieder einmal paradox, Baron,“ sagte eine ältere Dame, die in Aussehen und Sprechweise wie ein junger Mann wirkte.

„Nicht im mindesten, gnädige Frau! Man macht es sich nur nicht klar. Es ist mir doch früher ebenso geganz-

gen. Ich habe auch diese Tatsache jahrelang gewußt, ohne daß ich Anstoß an ihr nahm.“

„Wir haben Sie immer im Verdacht gehabt, daß bei Ihnen einmal plötzlich der horror theatri ausbrechen würde. Kann den Besten passieren! Sie haben die Nervenkonstitution gewiß nicht, die nötig ist, wenn man dauernd Freude am Theater haben will!“ Dies sagte der im Kreise, der die verhältnismäßig engste Beziehung zum Theater hatte, nämlich der Theaterarzt, ein, wie sich weiter zeigen wird, schweigsamer und zurückhaltender Mann.

„Sie sind einfach ein Theaterfeind!“ kam aus dem Hintergrunde.

„Wenn ich das scheine, dann gewiß nur, weil ich das Theater jahrelang mehr geliebt als gekannt habe — was unstreitig der glücklichste Zustand gegenüber dem Theater ist. Als ich noch ganz jung war, ist es für mich immer wie eine Verzauberung gewesen, vor der verhangenen Bühne zu sitzen, und dann, wenn sich der Vorhang hob, in eine neue Welt hineinzusehen. Das hat sich sehr lange bei mir erhalten, sich immer wiederholt. Und ohne das, fürchte ich, wird mir das Theater zunächst kein Genuß sein.“

„Wodurch haben Sie dies Gefühl der Verzauberung, oh, das ich auch kenne, verloren?“ sagte die Dame.

„Durch meine Theaterreise. Ich bin in diesem Winter nicht, wie sonst immer, nach dem Süden gegangen, um in Sonne und Stille zu lesen und nachzudenken, sondern ich bin durch unsere trübgrauen Städte gereist und

habe mir ein halbes Hundert großer und mittlerer städtischer und höfischer Bühnen angesehen, um auch einmal Bescheid zu wissen. Nun ist mein Glücksgefühl gegenüber dem Theater ziemlich zerstört. Mir ist klar geworden, daß ich früher nachtwandlerisch=sicher über alle Mängel der Darstellung hinwegglitt, weil sie mir nur die eben notwendige Raum= und Körperhaftigkeit der Dichtung war; auf die Dichtung allein aber war ich eingestellt. Jetzt bin ich zum ersten Male wirklich kritisch auf die Darstellung aufmerksam geworden und bin erschrocken über diese mittelmäßige Gleichheit des Spiels überall, trotz der äußerlichen Verschiedenheiten und der wechselnden Darsteller. Zumal, wenn ich dasselbe Stück in einer Reihe von verschiedenen Aufführungen sah. Und ich bin nicht so sehr über die Seltenheit großer Talente erschrocken — einige Künstler fand ich fast an jeder Bühne —, sondern eigentlich mehr über die Tatsache, daß so sehr wenig von einer Dichtung auch durch die guten Aufführungen zum Ausdruck kommt. Sehen Sie den ‚Tasso‘ in einer selbst mäßigen Einstudierung, so lebt er als Einheit vor Ihnen; sehen Sie ihn in mehreren, selbst guten Inszenierungen, so fühlen Sie im letzten Grunde am stärksten nur: daß keine ihn ausdrückt! Aus der einmaligen Wirklichkeit sind vielfache schwankende Möglichkeiten geworden, in deren keiner ein Beruhen ist. Wie das Leben, wenn wir uns verführen lassen, es in vielen Möglichkeiten zu denken, die Ruhe und Stete für uns verliert!“

„Ist nicht die Verschiedenheit gerade ein Reiz?“ sagte

ein Professor, dessen Tätigkeit eigentlich in der Aufhellung glücklicherweise vergessener Tatsachen bestand.

„Die Verschiedenheit ist nicht groß genug,“ erwiderte der Sprechende, „um mehr zu sein, als eine Auflösung der einfach hingegenommenen Wirklichkeit in lauter unzulängliche Möglichkeiten. Sie scheint mir durchaus nicht beträchtlich genug, um den Eindruck öder Nachahmung und Bervielfältigung zu überwinden, den mir meine Theaterreise einbrachte und der rapid wuchs. Immer dieselben eigentlich unlebendig schweren Bauten, innen im Eindruck kalt, staubig, von einer erstarrten Stuckpracht. Immer wieder dasselbe, spießbürgerliche, offensichtlich ganz kunstfremde Publikum, daß — ich weiß nicht warum — in das Theater geht; vielleicht ähnlich wie in die Kirche, um einer Pflicht zu genügen. Dann dieselben Stücke! Es ist merkwürdig, wie ähnlich sich das Repertoire desselben Winters überall ist. Eine Frauenhutmode scheint dagegen die Fülle aller Gegensätze. Ueber die Ähnlichkeit der immer wieder unzulänglichen Darstellungen sprachen wir schon.“

„Ja, was verlangen Sie denn?“ sagte die ältere Dame, die wie ein junger Mann aussah.

„Ich verlange nichts. Ich stelle etwas fest, für mich fest. Wenn ich mir auch denken kann, daß robustere Naturen, wie es zum Beispiel die Dramatiker doch wohl sein müssen, diese peinlichen Zweifelzustände dem Theater gegenüber in sich überwinden und sich zum Dauergefühl seiner Werte durchringen. Schön! Aber auch da wird mir nicht ganz verständlich, wie diese Dichter —

unter denen es doch zweifellos Leute von feiner Empfindung gibt — sich mit dem Greuel der Vervielfältigung abfinden. Ist die Vervielfältigung des Gleichen nicht das unerhörteste Armutszeugnis für die Menschen?“

„Was sagen Sie als Bücherfreund zu den Büchern? Beurteilen Sie diese Vervielfältigung auch?“ sagte der Professor.

„Nein. Ich muß klarer sagen, was ich meine, sonst führen Sie mich aufs Absurde. Also: Ich verurteile die Vervielfältigung überall da, wo sie ein Eigenes vertritt, sich vor ein Eigenes vordrängt. Das ist offenbar beim Buch nicht der Fall. Das Buch ist der Ersatz der lebendigen Rede zu einer Menge. Das Buch ist nicht die Vervielfältigung eines Manuskripts. Das Manuskript ist nur eine Vorstufe, deren Sinn das Buch ist, eine an sich vielfache Tatsache, von dessen Exemplaren keins Original, keins Kopie ist, sondern die alle gleichberechtigte Brüder vorstellen. Die Vervielfältigung, soweit sie ferner Mittel des Menschheitsbewußtseins ist — als solches ist das Buch außerdem aufzufassen — billige ich, begrüße ich. Ich bekämpfe sie aber, soweit sie Gleichmachung ist und Auslöschen des Eigenen. Nehmen sie die Bilderreproduktion! Die schönsten Wiedergaben der großen Bildwerke aller Zeiten und Völker, weise und bewußt gebraucht als freudiges Wissen und als Wissenschaft, als Erinnerung, als Genuß der Betrachtung billige ich. Ich billige es nicht, daß ich in jedem Hause meiner Freunde — sehen Sie hinter mich! — die Mona

Lisa an der Wand hängen finde als Ersatz für Originale. Vervielfältigung als Gleichmachung ist mörderisch. Sie legt sich wie der berühmte Meltau auf Selbständigkeiten, die aufblühen wollen, die noch werdend sind und vielleicht einer eigenen Vollendung zustreben, die aber von den schon stärkeren, fremden Vollendungen erdrückt werden. Ja, sie mordet auch ein gut Teil der Seele dessen, was vervielfältigt wird. Glauben Sie nicht, daß die schönste Reproduktion eines italienischen Bildes, einer Renaissanceplastik, wenn sie in einem norddeutschen Großstadthause hängt, wie ein Fisch auf dem Trockenen ist? Daß zu ihr der südliche Himmel, die südliche Natur, die Architektur und die Menschen gehören, die das Bild mit dem Leben in einen unmittelbaren Zusammenhang setzen? Glauben Sie nicht, daß anders ein Verstehen des Bildes, ein Erleben seiner Werte, seiner Form gar nicht möglich ist? Vervielfältigen und das damit zusammenhängende Verschleppen der Werke vernichtet das unmittelbar naive Verständnis der Kunst als eines Lebensausdruckes, als einer selbstverständlichen Sinnessprache. Durch das Entwurzeln der Werke ist das Verhältnis der Menschen zur Kunst das von mühsam einen fremden Text übersetzenden Schülern geworden, statt von genußvoll Lesenden!“

„Und glauben Sie, daß beim Theater die Sache ähnlich liegt?“

„Ganz ohne Frage! Einen Hauch dessen, was ein nicht nivelliertes Theater sein kann, empfing ich auf einer entzückenden fürstlichen Kokobühne, als man auf

ihr Molière spielte — wo doch nur erst die Architektur des Hauses mit Dekoration und Kostümen auf der Bühne zusammenstimmte, wo allerdings auch der Geist desselben Zeitalters, das die Architektur schuf, im Dialog des Stückes lebendig geworden war. Das ist es! Wie das italienische Gemälde nur da ganz am Platze ist, wo der auf ihm leuchtende Himmel, die auf ihm dargestellten Menschen auch vor dem Bilde stehen, in das sie wie in einen Spiegel schauen, so ist nur das Theater am Platze, das eine nahe Beziehung zu seinem Publikum hat — eine nähere und innigere, als sie jemals unser allgemeines Niveau-Theater zu unserem Niveau-Publikum haben kann. Wer heute in ein Theater geht, sagt sich: hier werde ich für mein Geld von fremden Künstlern unterhalten. Bestenfalls: hier sehe ich mal, was es in der dramatischen Literatur Neues gibt. Und er sollte das Gefühl haben: hier schaffen wir den starken Ausdruck unserer selbst; hier werden wir uns gegenständlich, bewußt; hier erzeugen wir, wir Volk, wir, der Dichter, wir, die Darsteller, das Kunstwerk größter Form als ein gemeinsames Erlebnis. Kann dies Verhältnis des Publikums zum Theater überhaupt statthaben, wenn es weiß, daß ihm ein gleichgültiges, allgemeines Repertoire heruntergespielt wird, das es schon in der nächsten Großstadt genau so sieht? Solange das Drama nicht etwas Seltenes, Großes, Festliches ist, kann es nie anders werden!“

Die Stimme aus dem Hintergrund sagte: „Sie haben Ihren Begriff vom Drama und Theater aus Büchern

und früheren Zeiten. Solche Anschauung ist jetzt schlankweg bloß Literatur, Papier.“

Darüber ward hin und her gestritten. Und schließlich fragte man den Sprechenden: „Was soll man aber nun Ihrer Meinung nach tun?“

„Ein sehr kluger Schriftsteller hat neulich empfohlen: Wieder Dramen lesen lernen! Das Dramenlesen um des reinen Genusses willen, so wie heute die Menge Romane liest, das ist eine fast verloren gegangene Kulturerscheinung. In der Zeit Goethes und Schillers war es noch anders. Denken Sie daran, mit welchem Feuer Napoleon auf St. Helena Tragödien las! Das gebildete Deutschland war durchaus nicht nur hauptstädtisch damals, sondern über das ganze Land verteilt. Und nahm vielleicht lebhafter am Kulturleben der Zeit teil als das heutige Publikum. Ist es nun nicht besser, die ‚Iphigenie‘ mit Empfindung zu lesen, statt sie in solider Mittelmäßigkeit zu sehen? Ich kannte einen Musikliebhaber, der nie mehr in Konzerte ging, aber täglich, mit dem Genuß des vollständigen inneren Hörens, eine Partitur las.“

Jetzt sagte der Theaterarzt, der die ganze Zeit über geschwiegen hatte: „Ich will Ihnen genau erklären, was an Ihrem tiefen Mißvergnügen schuld ist. Ganz allein! Ihre Theaterreise. Wie kann auch jemand, der wie Sie ein geistiger Kunstfreund ist, in Stille liest und genießt, auf den abenteuerlichen Gedanken kommen, sich einmal hintereinander fünfzig deutsche Theater anzusehen? Nun schütten Sie das berühmte Kind mit dem Bade aus, was,

wie ich nebenbei betone, in meiner Praxis noch nicht ein einziges Mal vorgekommen ist. Nun erklären Sie es für kulturroh, daß heute abend an dreihundert Bühnen in Deutschland gespielt wird, weil Sie über diese Stufe des Theaters hinüber sind. Sie Egoist! Haben Sie uns nicht vorhin erzählt, welchen Zauber das Theater früher auf Sie ausgeübt hat? Und glauben Sie nicht, daß es heute auf zahllose junge Menschen ganz denselben Zauber ausübt? Und daß es doch immer nur das bei uns übliche Theater ist, das dieses Wunder wirkt, dessen große Mängel ich nicht weniger sehe als Sie? Sind denn die Theater dafür da, daß man sich ihrer ein halbes Hundert hintereinander ansieht, wenn man zu genießen beabsichtigt? Ist nicht jedes dieser Theater für sein Publikum die Stätte dramatischen Interesses, die es nur selten mit anderen ähnlichen Instituten vergleicht? In allem Einzelnen haben Sie gewiß recht. Aber in der Hauptsache haben Sie es nicht! Denn Sie haben etwas unternommen, was nur der unternehmen sollte, der selbst Theater machen, der alles Erreichte kennen lernen will, um mehr zu erreichen, aufzubauen. Wir aber sind das Publikum. Ueberlassen wir die Theaterreform den Dramatikern und Bühnenleitern! Aber helfen wir an unserem Theil mit dazu! Ziehen wir gleich das Fazit aus Ihrer Theaterreise! Wenden wir unser Interesse vom ungreifbar Allgemeinen unserer Bühne zu, suchen wir mehr Fühlung mit ihr und seien wir ein ehrlich helfendes Publikum, statt uns nur ins Buch zu flüchten, das die

Freude am lebendigen Bühnenspiel nicht auszuschließen braucht!"

„Sie mögen recht haben. Vielleicht ist an meinem Mißvergnügen nichts schuld als meine Theaterreise.“

Eine Jahrhundertbetrachtung

Hebbel

Wenn das bestechende französische Wort wahr ist: daß der Ruhm eines Mannes zwei Menschenalter lang, also durch einen Zeitraum, in dem sich starke Umschwünge des Geschmacks zu ereignen pflegen, in dem jeder Ruhm einigen starken kritischen Intelligenzen begegnet sein wird, in welchem vor allem der immer auf Neues gerichtete Geist einer zur Führung kommenden Jugend die Alten ablöst und mit strenger Auswahl nur ihre Werte übernimmt — wenn ein Ruhm sechzig Jahren standgehalten haben muß, ehe man ihn für gültig, für geschichtlich, für dauernd ansehen kann, so wäre jetzt etwa der Zeitpunkt gekommen, um über Hebbels Ruhm oder, wesentlicher gefaßt: über Hebbels dauernde Bedeutung zu urteilen. Ganz abgesehen von der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages am 18. März, an dem er in dem kleinen schleswig-holsteinischen Dorfe Wesselburen, im deutschen Befreiungsjahr, als dänischer Untertan geboren wurde.

Es wird sich wenig dagegen anführen lassen, daß man den Beginn von Hebbels Ruhm ungefähr in sein vierzigstes Jahr verlegt, als er mit Werken, wie „Judith“,

„Genoveva“, „Maria Magdalena“, „Herodes und Mariamne“ beachtet und umstritten in der deutschen Literatur stand und schon mehrfach aufgeführt worden war. Wollte man einen Zeitpunkt als Beginn seines Ruhmes ansetzen, an dem Persönlichkeit und Werk Hebbels ganz unbestritten dastünde, so müßte man vielleicht auch heute noch zögern. Wenn auch jetzt nur noch vereinzelte Stimmen laut werden, die ihn zu leugnen versuchen: zu völliger Einmütigkeit ihm gegenüber ist es bisher nicht gekommen — und wird es vielleicht nie kommen. Jedenfalls aber hat sich bis heute seinem Ruhm der Feind, der schlimmer und vernichtender ist als das Bestrittenwerden, die Vergessenheit, nicht genahet.

Nachdem ihm kurz vor seinem Tode der Schillerpreis gegeben worden war — der in diesem Falle nichts Kompromittierendes hatte, weil er nicht für ein gefallendes, schwächliches Werk, sondern teils für einen vaterländischen Stoff, teils für ein eben erlöschendes fünfzigjähriges Leben, das die Beachtung der Besten fand, verliehen wurde —, nannte ihn eine der damals führenden deutschen Zeitschriften bald nach seinem Tode den „dramatischen Charlatan par excellence“, in einem gewiß die Meinung vieler ausprechenden Aufsatz. Als „Maria Magdalena“ 1885 am Deutschen Theater und 1897 vom Königl. Schauspielhaus in Berlin wieder aufgenommen wurde, brachte es das Stück bei beiden Einstudierungen zu je einer Wiederholung. Der Herausgeber einer in den neunziger Jahren erschienenen ausgewählten Ausgabe mußte mit dem Verleger kämp-

fen, um zu dreien den vierten Bund bewilligt zu bekommen, der — „Genoveva“ und „Herodes und Mariamne“ enthielt. Neben solchen Symptomen von Widerstand und Gleichgültigkeit ging in der zweiten Hälfte der Bewährungsfrist seines Ruhms eine langsam zunehmende literarische Anerkennung Hebbels einher, ein sich steigendes Interesse der geistigen Kreise, die nicht das Publikum sind, und namentlich der gegenwarts- und zukunftsfrohen Jugend. Auch die neuen Führer erkannten ihn. Ibsen sprach es aus, daß er sich über seinen (Ibsens) Erfolg in Deutschland wundere, wo man doch Hebbel hätte.

Das Freiwerden der Werke, dessen große Bedeutung für den Nachruhm und den Einfluß eines Dichters ins Breite einmal besonders untersucht werden sollte, brachte die billigen Ausgaben, und diese trugen im Laufe einiger Jahre, durch die zunehmende literarische Betonung unterstützt, den Ruhm Hebbels ins Publikum, soweit es liest und Interessen hat. So ging Hebbel als Mitglied der populären Klassikerjammungen ins zwanzigste Jahrhundert hinüber, in dessen erstem Jahrzehnt sich auch die jungen Bühnendichter auf ihn besannen und ihn, als den letzten großen Dramatiker, den Deutschland bislang besitzt, auf den Schild hoben. Gleichzeitig arbeitete die Wissenschaft für ihn. Neben die veralteten unvollständigen Originalausgaben und die populären billigen Drucke trat die erste historisch-kritische Ausgabe der Werke, Tagebücher, Briefe, die Professor R. M. Werner herausgab und deren erster Band die Jahreszahl

1901 trägt. Daß noch immer neue Ausgaben folgen (die Bornsteinische chronologische „Säkularausgabe“, die Biographie in Briefen und Gedichten: „Der heilige Krieg“ u. a.), beweist, daß das Interesse für Hebbel seit 1900 nicht nachgelassen hat, sondern eher noch gestiegen ist. Auch die Bühne hat jetzt ganz andere Aufführungsziffern mit den Hebbelschen Dramen als früher. Die Bewährungsfrist hat sein Ruhm unbedingt bestanden.

Hebbel selbst aber hat einmal über die öffentliche Anerkennung gesagt, daß sie dem Dichter nicht mehr geben könne als die allgemeinste Bestätigung seines Berufes, die er allerdings brauche. Darüber hinaus muß er seine höhere Bestätigung in sich finden. Auch dem, der die dauernde Bedeutung eines Dichters erforschen will, wird der tatsächliche Ruhm und Einfluß nur sehr vage und unbestimmte Antworten auf seine Fragen geben, wird alle Anerkennung, Erfolg und Mißerfolg, nichtig erscheinen neben den Kriterien im Werke des Mannes selbst. Aber er darf nicht vergessen, wie wesentlich anders jedes Kennzeichen aussieht an einem Werke, das von der öffentlichen Anerkennung ins hellste Licht des Gesichtsfreies getragen wird, das, während wir es untersuchen, auf dem Untergrund einer großen allgemeinen Bestätigung ruht, das Lebenskraft bewies, das nicht nur Papier, sondern Tatsache ist — gegenüber einem Werke, dem all das mangelt. Wenn wir heute das Problem Hebbel untersuchen, ist die gegenwärtige öffentliche Meinung über ihn wie eine Atmosphäre um uns, in der wir atmen, von der wir uns sehr schwer befreien können. Die

öffentliche Meinung setzt gewissermaßen die Grenzsteine, innerhalb deren unser Urtheil nur einen beschränkten Spielraum hat; nicht etwa, weil es ihr nicht zu widersprechen wagte — es handelt sich zudem weniger um Meinungen über ein Werk, als um die lebendige Wirksamkeit dieses Werkes —, sondern weil wir uns bewusst sind, daß beim Sichbilden unseres Urtheils allgemeine Suggestionen der Zeitan sicht bestimmend miteinwirken. Die Klugheit der Zeit, aber auch ihre Dummheiten, nehmen wir, fast ohne es zu merken, in unser Denken mit hinein. So war es wichtig, uns darüber Rechenschaft zu geben, welche allgemeine Stimmung über Hebbel an unserem besonderen Urtheil Anteil hat.

Wenn wir alles, was Hebbel niederschrieb — vierundzwanzig Bände der großen Wernerschen Ausgabe — überblicken, so tritt uns der Dichter als außergewöhnlich und, auch mit Leuten seines Ranges verglichen, als besonders in zwiefacher Hinsicht entgegen: der Dramatiker und der Tagebuchschreiber. Der Lyriker hat eine beschränkte Anzahl schönster Gedichte geschrieben, die Heidelberger Dämmerungslieder, denen noch einige aus der Münchener Zeit nachfolgen, einige Jahreszeitenbilder, ein paar Balladen. Aber er ist kein Lyriker im Sinne Goethes oder auch nur Eichendorffs und Mörikes, der sich seinen charakteristischen lyrischen Stil, seine Form schafft und damit die Möglichkeiten der lyrischen Kunst vermehrt. Er spricht sich in den vorhandenen Formen aus — bei den besten seiner Gedichte allerdings als Meister. Die Mehrzahl seiner Gedichte

aber wirkt auf uns veraltet und unlyrisch. Viel weniger als der Lyriker bedeutet der Epiker und der Novellist Hebbel. Natürlich sind auch hier, gelegentlich einmal, Spuren seiner wahren Hand zu finden. Das Ganze aber geht nur mit, weil es eben auch zu Hebbels Werken gehört, und würde sonst wahrscheinlich nicht bis auf uns gekommen sein.

Die Bedeutung eines Mannes steckt nur in dem, was nur er kann, was ihn unterscheidet und auszeichnet. Die Tagebücher Hebbels, die in bunter Mischung Beobachtungen des Lebens, psychologische Funde, Nachrichten, Anekdoten, philosophische Gedankenreihen, Einfälle, dramatische Stoffe, Verse, Träume, Schilderungen und Erlebnisse, Kunstbetrachtungen und Briefbruchstücke enthalten, die streckenweise fast den ganzen geistigen Prozeß eines bedeutenden Mannes zu spiegeln, den Umschwung seines erfüllten Bewußtseins zu geben scheinen, sind so etwas Besonderes und heben sich durch ihren größeren Reichtum von ähnlichen Niederschriften, wie z. B. Jean Pauls „Witabuch“, beträchtlich ab. Aber auch ihre Bedeutung wächst noch sehr dadurch, daß sie von dem Dramatiker stammen, der die „Judith“, „Maria Magdalena“, die „Mariamne“-Tragödie, den „Gyges“, die „Nibelungen“ schrieb. An dessen Dauer sind aller Wahrscheinlichkeit nach die Tagebücher auch gebunden.

Diese Dramenreihe — in der auch „Agnes Bernauer“ und „Demetrius“ als bedeutjam aufgeführt werden müssen — diese Dramenreihe, Hebbels eigentliches Werk, das uns hier mit dramatisch-tragischen Erschütterungen

packt, dort mit Abstraktionen und Dialektik kalt läßt, befremdet, ja abstößt, das manchmal neben tiefstes Menschliches, Ausgeflügeltes setzt, das uns aber immer lebhaft bewegt, erscheint heute als eine gegen sehr große Widerstände aller Art geschaffene gewaltige Leistung, die unglücklich in der Zeit liegt, deren Epoche ein schlechtes Klima hatte, deren mögliche höchste Ausreifung und Vollendung verhindert wurde.

Es soll hier nicht von den Widerständen ausführlicher gesprochen werden, die diesem Geiste seine Herkunft aus ganz armen Verhältnissen bereitete, deren Ueberwindung und Niederzwingung uns Ehrfurcht abnötigen muß. Schwer hat er sich das erst zu erringen gehabt, was den meisten großen Dichtern als Erziehungsgrundlage von Hause mitgegeben wurde.

Neben diese zufälligen privaten Widerstände tritt der schwere Widerstand der Zeit, um Hebbels Werk zu schmälern; wenn man will: um es in Mängeln und Vorzügen zu seiner ganz charakteristischen Form zu zwingen. Er nimmt zwei scheinbar ganz verschiedene Gestalten an: er drängt es einesteils von der Linie der reinen Kunst ab und er verringert ihm andererseits die Lebensluft. Aber sein Grund ist nur einer: die Hebbels Leben kurz vorhergegangene Hochblüte der deutschen Dichtung.

Für den großen, starken, selbständigen Geist tritt, wenn er durch den Zufall seiner Geburt an eine nicht zu überbietende, gewissermaßen absolute Höhezeit ansetzt, der Zwang zum Abwege ein. Auf die Klassik der Hochrenaissance folgt als Ventil aller schöpferischen Kräfte,

die nicht bloß nachahmen wollen, das Barock. Um das, was Grillparzer — der allerdings durch seine um zwanzig Jahre frühere Geburt noch wie ein Sohn zur großen Blütezeit steht — reiner, klassischer, ausgeglichener ist, um das ist Hebbel selbständiger, originaler, eigener.

Ein wichtiger neuerer Kritiker hat die Parricida-Szene im „Tell“ Hebbels frühestes Werk genannt. In ihr ist Schillers ganzes Interesse, die Tat seines Helden am Gegensatz moralisch-dialektisch zu rechtfertigen. (Der bekannte Schulaufsatz: War Tell ein Mörder?) Bei Hebbel wird das, was hier Zufall und nicht viel mehr als eine Not am Stoffe ist, fast zum künstlerischen Grundtrieb. Ihn interessiert nicht die einfache Darstellung einer Tat, eines Geschehnisses, so wie er sie sieht (sein „Ekel, sich auf Relativitäten einzulassen!“), sondern die dialektische Debatte der in der Tat verborgenen Ideen; sozusagen: die Betätigung des Absoluten in ihr. In die Idee gießt er seinen ganzen großen bewußten Schöpferwillen. Er zerstört sehr oft mit Verstandesprozessen die unbewußte Ausformung des künstlerischen Kristalls. Er öffnet aber — fast als ein Nebenereignis seines Tuns, auch einen Weg in die Zukunft: sein dialektisch-ethischer Trieb zwingt ihn tiefer hinzuleuchten in die seelische Struktur, das Gewebe der Motive deutlicher ans Licht zu holen, so daß man seine feinsten Verästelungen sieht. Damit hat er dem Drama, das sich von dem Kampfe roher Kräfte immer mehr ins Unkörperliche gewandt hat, eine neue Stufe gezeigt zum Hinabsteigen in die Seele. Wenn ihn dabei auch das

Räsonnement der tiefer gefaßten Leidenschaft, gewissermaßen die Spiegelung des Herzens im Gehirn, am meisten interessierte, so brachte doch sein starkes Künstlertum auch schon Gestaltungen mit dieser vertieften Leidenschaft hervor, die in die Zukunft weisen. Hier liegt zweifellos dicht neben dem auflösenden ein aufbauendes Moment und damit ein Kennzeichen für eine Seite von Hebbels dauernder Bedeutung.

Das Verhältnis Hebbels zur Klassik, des Dichters, der mit seiner „Idee“ das Raumgebilde des Kunstwerkes zerlegt, läßt sich nicht deutlicher und epigrammatischer geben als mit seiner berühmt gewordenen Tagebuchnotiz über „Wallenstein“, die ein fast groteskes Irrurteil darstellt. Er nennt das Schillerische Werk „völlig ideenlos“ und behauptet, „daß das zur Anschauung gebrachte Problem, welches in dem Mißverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachsenen großen Individuum zu suchen sei, nur durch eine in eben diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu lösen gewesen wäre.“ Hebbel zeigt mit diesem Ausspruch, wie er bereit sein würde, einen dauernden, in den menschlichen Verhältnissen begründeten Konflikt um der Darstellung abstrakter Ideen willen zu entewigen. Der gewaltige Feldherr, der für die vom grünen Tisch aus befehlende Regierung Krieg führt, gerät immer in ein Drama, weil zwischen diesen beiden Machtzentren Mißtrauen und aus ihm wachsend naturnotwendig Absehung oder Verrat folgen muß. Unter allen Verhältnissen und jeder Staatsform. An die Stelle dieses

dauernden tragischen Verhältnisses zweier Mächte würde nach Hebbels Vorschlag das ganz untragische zufällige Motiv einer mangelhaften Staatsform treten. Die Erschütterung bei der Katastrophe des „Wallenstein“ gehört zu den größten tragischen Wirkungen, die gewiß nicht erhöht würde, wenn das dramatische Akzidens einer — jenseits der Menschen, mit denen wir in der Tragödie leben, liegenden — Idee hinzukäme.

Die hier behauptete Tatsache, daß Hebbels Schöpfung auf einen Abweg vom rein Künstlerischen ins Gedanklich=Abstrakte, Grüblerische, Problematische, ins dialektische Rechtfertigen statt des Darstellens gedrängt wurde, ist nicht die einzige Schädigung, welche die vorangegangene Blütezeit Hebbels Werk zufügt. Dem großen Zeitalter Goethes, Schillers und der Romantik, in dem fast unendliche dichterische Kräfte auflohen, folgt eine nüchterne Epoche, die an großen dichterischen Begabungen — im Vergleich zu ihrer Vorgängerin — arm ist, in der Hebbel ziemlich allein steht; was, wie uns die Geistesgeschichte mehrfach beweist, immer einen Mangel an wichtigen geistigen Zuflüssen bedeutet. Statt im Ringen mit starken, künstlerischen Begabungen sein Werk schaffen zu können, gesteigert, ringsum bereichert zu werden, ist er ins Zeitalter der Jungdeutschen gestellt, steht er mitten unter Guckows und Laubes. Die wenigen gleichzeitigen Dichter, die Heine, Mörike, Keller etwa, leben in entfernten, einander kaum flüchtig berührenden Kreisen. Nur der beträchtlich ältere Grillparzer atmet dieselbe geistige Luft wie Hebbel, und in der Existenz dieses Man-

nes mag für den Jüngeren das Gefühl von einem das eigene Dasein bestätigenden Genossen gelegen haben. Es ist sicher, daß gleichstarke Begabungen — von Allergrößten abgesehen — in blühenden Zeiten, wo ihre Wärme von allen Seiten auf sie zurückgestrahlt wird, mehr zu leisten vermögen, als in armen Zeiten, wo sie allein sind und viel ihrer Glut in die Kälte des Raumes verloren wird.

Dieselbe Reaktion wie in der Literatur fand auch beim Publikum statt. Es war nach den starken Gefühlserregungen der klassischen und romantischen Zeit nüchtern und verstandesmäßig geworden. Und obwohl auch Hebbel von dieser Nüchternheit und diesem Verstand sein Teil besaß — in der Tendenz seines Kunstwillens —, war er doch in seiner gestaltenden Hand zu sehr Künstler, als daß er in der Zeit der Laubes den Widerhall hätte finden können, der zum Zustandekommen großer Kunstwerke gehört. Auch er ist Bestätigung, Wärme, Kraftzufluß und gibt dem Dichter die ruhige Selbstverständlichkeit seines Schaffens und seiner Existenz, durch welche im Werke das Grüblerische, Problematische, Anzweifelnde durch einfaches Freude- und Sicherheitsgefühl zurückgedrängt wird — was der reinen Gestaltung zugute kommt.

Das sind die Widerstände oder, wenn man mir zu sagen erlaubt: die Ungünste des Schicksals, gegen die Hebbels Werk geleistet wurde. Hier ist alles, auch was als Mangel der Persönlichkeit erscheint, im Objektiven begründet.

Während so dies Lebenswerk in allerhand Einschränk-

kungen und Mängeln ganz stark durch die Zeit bestimmt wird, in der und gegen die es entstand, erscheint es andererseits in sehr wesentlichen Teilen seiner Struktur fast als zeit- und zufallslos. Die Epoche trieb Hebbel dazu, daß er mehr Idee als Leben gestalten wollte und daß er auf die bloße Erscheinung mit einer gewissen Verachtung herabsah; aber wie er das Leben in Idee verwandelte, in die große Abstraktion, zu der er sozusagen die Welt verdampfen ließ, um sie dann wieder mit Farbe und Weltstoff zu umkleiden, das erscheint gänzlich als das innere Gesetz dieses Geistes und zeitloser als Kunst im allgemeinen sein kann. (Im Vergleich etwa zur Mathematik und Philosophie!) Es ist bezeichnend, daß Hebbel das Wort gesprochen hat, der einzige Jahrtausendmensch der neueren Zeit sei Kant. Bei Hebbel ist — um es extrem zu sagen — der dichterische Einfall nebensächlich geworden, der noch bei Goethe (auch für die Konzeption und den Gesamtverlauf eines Dramas) entscheidet. Hebbel organisiert den dichterischen, den dramatisch-tragischen Prozeß. Er findet die tragische Antithese, das fürchterliche Gegensatzpaar in jeder Einheit, im Wesen alles Seienden. Es ist der klarste Ausdruck für diesen Hebbelschen Grundzug, wenn er den grausigen Gegensatz ersinnt, wie eine Mutter über den gewaltsamen Tod ihres Kindes jubeln kann. Maria, die den kleinen kranken Jesus zu verlieren fürchtet, sieht ihn in einer Vision am Kreuz und ruft freudig: „Man schlägt keine Kinder ans Kreuz! Noch lange Jahre hab' ich ihn.“ Ueber die Idee in der Tragödie sagt Hebbel, daß sie „im ersten Akt als zucken-

des Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet hervortreten muß.“ Das heißt, wenn wir von den Stufen absehen: die Idee einer Tragödie muß gleichzeitig segnende Sonne und zerstörender Komet sein. In der Perspektive dieser, die klare Antithese suchenden, Gedanken läßt sich für ein Kunstwerk, vielleicht zum ersten Male, außer den Urteilen gut—schlecht, wirkungsvoll—langweilig, dem, aus dem Vergleich mit dem Leben als Modell gewonnenen wahr—unwahr, noch ein abstraktes, ideelles richtig—falsch gewinnen. Das richtig dreifach gesteigert: es kann so sein, es ist so, es muß so sein. Der Begriff der künstlerischen Notwendigkeit entsteht durch Hebbel. Auch das eine reine Antithese: Kunst, das schöne Spiel, die Freiheit gegenüber den Gebundenheiten der Wirklichkeit, schafft plötzlich ihren Gegenpol, Zwang und Notwendigkeit, und zwar in sich selbst. Es ist vielleicht die Tragik des Mannes, der zuerst die Notwendigkeit im Kunstwerk aufspürte, daß er um ihrer willen zuviel von der Freiheit des Kunstwerkes, dem schönen Schein, verlor; und daß er so auch seine Notwendigkeit nicht rein darstellen konnte.

Wie er schon in der Bestimmung des Stoffes nach dieser Notwendigkeit sucht, zeigt besonders die folgende Tagebuchaufzeichnung:

„Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber

keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Bliß des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. — Die tragische Kunst wächst allein aus solchen Anschauungen hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft.“

Auch der „Faust“ und der „Wallenstein“, oder welches große klassische Werk man nehmen will, wurzeln in den Grundverhältnissen des Daseins, die der größte Philosoph genau so hinnehmen muß wie der Bauer, der nur seine in die Jahreszeiten eingegliederte Arbeit kennt. Geburt und Tod, das Verhältnis der Geschlechter in seiner unendlichen Vielfältigkeit, Sohnschaft und Vaterschaft, Jugend und Alter, Kampf ums Dasein in Bergesellschaftung: die Daseinsverhältnisse, die — sobald wir leben oder unser Leben in Kunst gespiegelt sehen — nicht Philosophie, sondern große, uns umragende Wirklichkeit sind. Bei Hebbel werden sie vom Sturme seiner inneren Metaphysik ergriffen und durcheinandergewirbelt. Es wird nach ihren Gründen und Zwecken

gefragt, während der reine Dichter sie hinnimmt und zwischen sie das Spiel seiner Kunst dichtet.

Hebbel genügt am Schluß der Tragödie nicht die menschliche Erschütterung, welche aus dem durch die Kunst gesteigerten Fühlen des Lebens und Schicksals entsteht, sondern er strebt einem für die Kunst akzessorischen Moment, einer Erkenntnis daneben zu, in der sein Verstand eine noch höhere Notwendigkeit wittert. Er hat nicht die uralte einzige Künstlerabsicht, die Wirklichkeit, wie sie ihm als gegeben erscheint, widerzuspiegeln; er will sie neben die Idee stellen und an ihr messen. Der Erkenntnistrieb, der kausale Denzwang, der Dichterdrang zur Erschütterung durch Schicksal, philosophische und künstlerische Notwendigkeit streben in diesem großen Geiste einer Einheit zu, die er über allem Bisherigen sieht, fühlt, ahnt — wie der Mystiker die Vereinigung mit Gott. Aber die einzelnen Teile dieser see-lischen Totalität bleiben trotz alles Ringens vorläufig getrennt, und wo sie äußerlich zusammengefügt werden, steigern sie sich nicht*). Aber die Möglichkeit eines neuen Kunstwerkes scheint wie in einer Vision gezeigt.

Daß in Hebbel ein Kunstwerk höherer Notwendig=

*) Wegen dieser erahnten höheren Einheit empfand Hebbel den Zwiespalt zwischen dem philosophischen Zwang in seinem Geiste und der Kunst doppelt, wie viele geniale Stellen seiner Tagebücher beweisen, z. B. das Epigramm:

„Wünsche dir nicht zu scharf das Auge, denn wenn du die Toten

In der Erde erst siehst, siehst du die Blumen nicht mehr.“

oder das Wort über den „Verstand im Drama“:

„Jegliche Frage gestatt' ihm, doch keine einzige Antwort.“

keit, sowohl als Gedanke wie auch in wenigstens teilweisen Verkörperungen, zuerst aufdämmerte (so sehr es auch nachher von der reinen Erscheinung in die Idee entartete und so oft auch Hebbel willkürliche konstruierte Urjachsreihen statt der großen künstlerischen Notwendigkeit unterjchob!), wird vielleicht der unerjchütterlichste Grundstein seiner dauernden Bedeutung sein. Und es wird andererseits immer die Grenze der Bedeutung dieses großen Mannes als Dichter bezeichnen, daß der Betrachter des Hebbelischen Werkes sich seine Leistung in einer abstrakten Kennzeichnung klarzumachen gedrängt wird; daß er nicht — wie er das doch bei Shakespeare, Goethe, selbst Schiller, zuerst tun würde — unsterbliche Gestalten, unvergängliche, gedichtete Geschicke aufzählt, um den Umfang einer Schöpfung von Leben darzutun. Wenn wir an die wie ein Volk sich drängende Fülle Shakespearescher Gestalten, an seine Könige und seine Spaßmacher, seine Bürger und Lumpen, seine stolzen Frauen und seine Dirnen, an die Verschiedenheit der tragischen und komischen Masken denken, aus denen die Weltseele dieses Dichters sprach, dann erscheint Hebbel arm: was sind selbst Judith, Meister Anton, Mariamne, die Nibelungenhelden und -Frauen dagegen (vom Fehlen wahrhaft komischer Gestalten ganz abgesehen!), selbst wenn wir in Anrechnung bringen, daß Hebbel manchmal hellsehend in subtilere Seelengenden hineinleuchtet, als es Shakespeare interessiert zu haben scheint! Und doch können wir uns nicht verhehlen, daß Hebbel wahrscheinlich den ersten Schritt auf

einem Wege getan hat, auf dem Shakespeare — wenn auch natürlich nicht der Lebensschöpfer, das eigentliche Weltphänomen, sondern der dramatische Tragiker — überholt werden kann: durch das Kunstwerk höherer Notwendigkeit. Ein Gedanke, mit dem Hebbel — übrigens ohne jede Selbstüberhebung, Eitelkeit oder Einbildung — sich auch beschäftigte.

Hier scheint mir seine Jahrhundertbedeutung zu liegen.

Aphorismen eines Dramatikers

Bewußtheit des Dichters

Man hat den Dichtern, die, töricht genug, merken ließen, daß sie wußten, worauf es bei ihrer Kunst ankomme, stets ihre Kenntniss der Mittel und Wirkungen zum Vorwurf gemacht, hat sie „allzu bewußt“, „allzuwenig naïv“ gescholten. Kurzsichtig und ohne Recht! Denn es ist für jeden Künstler gleichviel welchen Gebiets, der nicht bei naïv gefundenen hübschen Halbheiten stehenbleiben will, unerläßlich, daß er die höchsten Aufgaben seiner Kunst klar erkennt und zu bewältigen trachtet, daß er sich, ehe er ein Werk als vollendet ansieht, die genaueste Rechen=schaft gibt, ob er die Forderungen, die ihm sein Stoff stellte, erfüllt hat. Noch ist kein großes dauerndes Werk ohne Hilfe des schöpferischen Gedankens, des Wissens um das Wesentliche, der wägenden künstlerischen Besonnenheit entstanden: nicht die Epen Homers, nicht die Dramen der griechischen Tragiker oder Shakespeares, die Gemälde Leonardos, Dürers oder die Musik Mozarts. Es ist insbesondere beim Drama, das zu seiner Schöpfung den ganzen Menschen, klaren Verstand so gut wie starken Willen und leuchtende Phantasie fordert, ein praktisches Können zu erringen, das ganz geistige

Beherrschung der Form und des Materials, also Bewußtheit ist. Es ist ferner für eine Generation, die auf dem Theater der Zeit nebeneinander ein Gewirr von Stilen aller Epochen und aller Völker vorfindet, eine Lebensfrage, wenn sie nicht in die stilllose Abhängigkeit der eklektischen Eindrücke geraten soll, daß sie weiß, was sie will. Das bewußteste Kunstwerk ist jetzt vielleicht die von der Zeit geforderte Phase in der jahrhundertelangen Entwicklung. Und sicherlich: ebenso wie, ehe der konstruktive, harte, logische Bau der Handlung beginnt, die Intuition des Dichters eine zwingende Anregung schaffen muß, in der alle Größe und dichterische Gewalt der schließlichen Vollendung beschlossen liegt, so ist auch, wenn der gedankenfeste Bau vollendet ist, Raum genug für den Dichter, daß er Schönstes und Herrlichstes offenbare.

*

Form

Was ist Form? „Der höchste Inhalt,“ jagt Hebbel. Mit einer sublimen Aesthetik erkennt und rechtfertigt Goethe die stoffliche Zusammenhanglosigkeit der tragischen Tetralogien der Griechen als Form, als Spiel von Folgen und Gegenjagen, Rhythmus einer Abwandlung der Gefühle. Form ist Leben und zugleich Unvergänglichkeit, das heißt eine gewisse Erstarrung zum Stil, die allein fähig ist, das Leben, von seinen Zufälligkeiten erlöst, durch weite Zeitstrecken zu leiten.

Aller möglichen Vorzüge hat sich unsere Kunst gern, oft und mit Recht, gerühmt — Form, im höchsten Sinn, hat sie sich wohl nie zugeschrieben, oder nur mißverständlich, äußerlich wie bei Platen. Die deutsche Kunst hat sich eher auf Formlosigkeit kritisch etwas zugute getan, hat oft genug — in recht bedeutenden Vertretern — fremde Form als Pedanterie, als Regelzwang verspottet. Vielleicht hat nur die deutsche Musik, in den großen Alten, ganz reine Formwerdungen gezeitigt. Gewiß ist, daß fast alle höchsten, das ganze Leben umfassenden Werke deutscher Dichtkunst nicht volle Ausformungen geworden sind, daß peinlich ungelöste Erdenreste von gröberem Stoffe als Asbest — an ihnen immer sichtbar bleiben. Dabei ist eine gewaltige Formkraft und ein drängender, wenn auch nur selten bewußter, Formwille im germanischen Geiste lebendig. Wo er wahrhaft hervorbricht, türmt er Gebirge. Aber dann sinkt er, wie das Feuer, das die Gesteinmassen schmolz und emporwarf, erlöschend zurück. In dem Geschaffenen ist der Formwille sichtbar, nicht die Form. Man ist zunächst versucht, unseren Begriff von Form aus dem Gegensatz der bekannten, nicht zweifelhaften romanischen Form abzuleiten. Man denkt an Lessing, an den Kontrast des französischen Dramas und Shakespeares. Ein kluges Wort von Grabbe, sein Aufsatz „Ueber die Shakespeareomanie“, mahnt hier zur Vorsicht. In der That ist kein Dichter so wenig Form, so ganz noch Formkraft und Formwille, wie Shakespeare. Aber er zeigte eins: deutscher Geist

bewältigt den Gesamtstoff oder keinen, ist weltumfassend oder ist nicht. Das ist das Problem. Das ist der Gegensatz gegen die romanische Form, die sich am Bezwingen der Einzelheit genügen läßt, die unendlich viel mehr Vollendungen hervorbringt. Nur die Welt, nur das Lebensganze (Hebbels „Stel sich auf Relativitäten einzulassen“) reizen die Formkraft, den Formwillen des germanischen Geistes. So ungeheuer ist der Stoff, daß er allein den Blick bannet mit seiner Fülle, seinem Leben, daß er immer wieder die Form, die Phantasie als seine Ordnung, sein Gesetz aus ihm entstehen sieht, zersprengt und brüchig macht. Weil die Begabungen selten sind, die das All bezwingen, und weil jeder bei uns dennoch das Höchste versucht, darum können manchmal selbst Genies der germanischen Kunst, die etwa in der romanischen Kulturwelt mit ihrer schon äußerlich vorhandenen, starken Formsuggestion, höchste Vollendungen geschaffen hätten, nicht als Erfüller, nicht als letzte Gipfel gelten.

*

Goldene Zeitalter

Die goldenen Zeitalter des Dramas sind dadurch gekennzeichnet, daß in ihnen völlige Uebereinstimmung des Dramas und des Theaters vorhanden ist, daß man von ihnen sagen kann: ihr Theater ist ihr Drama. Diese Uebereinstimmung war im höchsten Maße Ereignis in der

großen Blütezeit der griechischen Tragödie; auch die klassischen Epochen des spanischen und des englischen Dramas zeigen sie deutlich. Sie setzt eine dreifache Einheit voraus: der dramatische Dichter, der Theaterleiter, die Aufnehmenden müssen sich verstehen, müssen ihre stärksten Lebenserregungen im Umkreis verwandter Vorstellungen und Gedanken empfangen. Weiter ist die Bedingung einer großen Zeit des Dramas, daß das Niveau des Sichverstehens zwischen dem Dichter und seinem Publikum die geistige Ebene eines hochentwickelten Individuums ist, daß die Aufnehmenden willig und fähig sind, zu ihr emporzusteigen, wenn sie geleitet werden; daß nicht der Dramatiker die Einheit mit seinen Zuschauern nur erreicht, indem er in die Anschauungswelt eines niedrigeren, engeren Gesichtskreises hinabsteigt. Es ist stillschweigende Grundvoraussetzung, wenn wir von einer Blüte des Dramas reden: daß der höchste menschliche Gehalt sich in starker dramatischer Gestaltung verkörpert, daß das Bühnenkunstwerk, das lebendige, Tausende erfreuende Spiel großes menschliches Ringen ausdrückt.

*

Selbständigkeit des Kunstwerkes

Beim Entstehen jedes Kunstwerkes tritt der Augenblick ein, wo das Werk sich dem Künstler entzieht und sich nach seinem eigenen Gesetz — das mit dem Werden des

Werkes sich bildete, das sich irgendwoher schon in die ersten Anfänge der Arbeit unbemerkt einschlich — zu vollenden strebt. Die Disharmonie vieler Kunstwerke erklärt sich daraus, daß der Künstler in diesem Augenblick, wo er nachgeben mußte, auf einem vorgefaßten Willen bestand.

*

Das Symbol

Ein einmaliges Besonderes drückt das sich ewig Wiederholende, Allgemeine — nur nach irgendeiner seiner wesentlichen Seiten verstärkt und deutlicher gemacht — aus. Es wird ein Epigramm auf dies Allgemeine. Ein besonderes zufälliges Geschehen erscheint dem länger eindringenden Blick geradezu als ein Spiel des Gesetzes, in dem das Spiel zerfällt und das Gesetz, hüllenlos, vor dem Auge stehenbleibt. Dieser symbolische Vorgang ist um so reizvoller, je seltsamer das Besondere ist, welches als eine Auswirkung, als ein Spiegel der Idee erscheint. Alle stofflichen Gestaltungen der Kunst sind durchscheinend und geben den Blick auf den Hintergrund des Letztmenschlichen frei.

*

Der innere Zuschauer

Der innere Zuschauer im Künstler, dieser eigentliche Mäzen, Gönner, Förderer, Beurteiler, Berater,

Tyrann, dieser größte Freund und tiefste Genießer des Künstlers; mit dem der Künstler eins wird, in den er sich verwandelt, sobald er von seinem Werk zurücktritt, um es zu überschauen; von dem er sich trennt, den er vergißt, wenn er spielend in der Fülle aller Möglichkeiten wühlt, formt, gestaltet, und der doch gemacht, gesehen, gedacht hat; der im nächsten Augenblick des Zurücktretens wieder Resultate bietet, feinste Korrekturen, Wege, Aufschlüsse bereit hat, Notwendigkeiten zeigt: er ist es, der den Künstler über sich hinaus steigert zu dem, was bleibend ist an seinem Werk, zu einem widerwillig geleisteten Höchsten, das der innere Zuschauer, selbst stauend, von der ihn fremd anblickenden Kraft des Künstlers erzwingt.

*

Das Teuflische und Groteske

Es ist wohl jedem von uns, die wir auf der Schule noch die Anschauung von heiteren, freien, glücklichen Griechen, von dem ruhig besonnenen klaren Menschen der antiken Kultur empfangen, ein Erstaunen und Erschrecken gewesen, als wir mit wachsender Erkenntnis begreifen lernten, welche Abgründe unter dieser sonnigen Oberfläche, dicht unter ihr, verborgen lagen, wie wenig tief nur die errungene edle Maske beruhigend hineinwirkte in die wilde dämonische Seele, die sie bedeckte. Wir fühlten den Zusammenhang, fühlten, wie die wilde Tierseele

der Menschheit (die Prometheusſage!) den Traum ihrer Göttlichkeit über ſich ſchuf, die wundervolle Illuſion des Schönen, Guten, Wahren, der Harmonie, des Rechtes erzeugte, um ihre Leidenschaften vergeſſen, um leicht und heiter ſein zu können; und wie ſie ſelbſt, aus ihrem Innerſten heraus, dieſe Illuſion immer wieder zerſtörte und durchbrach. Wie im Leben, ſo hat in der Kunſt die ſchöne Illuſion, die ſelbſt das Graußige verklärt und dem Schauder Größe leiht, die Oberfläche behauptet. Aber auch in der Kunſt hat ſich das alte Chaos, das Wilde, das Diſharmonische, hat ſich Satan immer wieder zum Leben gedrängt. Und nicht nur in den Werken einſeitiger Künſtler, denen ſich etwa Harmonie und Schönheit verſagte; ſondern gerade in den Schöpfungen der Allergrößten. Dichter, Bildhauer, Maler erſten Ranges ſind, von der dunklen Macht in ſich gepackt, daran gegangen, das Böſe, das Böſe um ſeinetwillen, zu bilden. — Und doch iſt ihre Wirkung zulezt die Ueberwindung des Grauens durch die Kunſt. Das Auge, das noch eben vor dem ſtofflich Dargeſtellten zurüchſchaudert, wird von dem Licht berührt, das darüber liegt, das Entwirklichung bedeutet, und beginnt ruhig zu betrachten. So weben ſelbſt dieſe Schöpfungen des Grauens mit an der Illuſion der Daſeinsharmonie, gegen die ſie ſich auflehnen.

*

Aſtrologie

Die Sphärenmuſik, welche die erſte Szene von Wallenſteins Tod durchklingt, iſt dem wiſſenſchaftlichen Zeit-

alter etwas Fremdes, die Astrologie, die da zu einem kurzen dichterischen Leben erweckt wird, belächelter alter Aberglaube. Dennoch — entrückt und ergreifend wie gewiß alle großen Irrtümer. Es gibt, meine ich, wenige dramatische Momente, bei denen eine so zwingend unmittelbare, steigernde Wirkung vom Wort ausströmt, wie in diesen, gleich einem Sonnenaufgang wachsenden, Versen:

Saturnus' Reich ist aus, der die geheime
Geburt der Dinge in dem Erdenchoß
und in den Tiefen des Gemüts beherrscht
und über allem, was das Licht scheut, waltet.
Nicht Zeit ist's mehr, zu brüten und zu sinnen,
denn Jupiter, der glänzende, regiert
und zieht das dunkel zubereitete Werk
gewaltig in das Reich des Lichts . . .

In der fühlbaren Nähe, in welcher — oft unsichtbar, oft sichtbar und nicht beachtet, doch immer wirkend — die mit den Worten verbundenen durchscheinenden Bilder stehen, dringt hier und überall in der Astrologie das verbundene Licht von Sternen und Göttern auf uns ein. Wie ein letztes Sichtbares des alten Mythos, Lichtpunkte, wandeln die Planetengötter ihren Reigen: der Sturz Saturns, das Aufsteigen Jupiters, ein Dynastienwechsel, ein vergöttlichter Kulturumschwung. Und nicht uns fremd, entrückt und überirdisch, sondern in geheimnisvoller, schon in Namensbeziehungen und =gleichheiten angedeuteter Verwandtschaft mit Stoffen der Erde wirken sie herab ins Menschliche mit allen ihren Kräften. Ist

das nicht etwas wie sichtbare, den Menschen umleuchtende Religion?

Es ist nicht zu sagen, was die Astrologie ihnen bedeutet haben muß, die an sie glaubten, denen sie empirische, objektive Wirklichkeit war — welches Ewigkeitsgefühl sie in ihr irdisches Tun, welche Erhebung und Beruhigung sie in ihre Entschlüsse gesenkt haben mag, da in der Beschäftigung mit diesen dichtenden Gedankenträumen selbst uns, die Forschung und Denkarbeit langer Zeiten zwingt, sie als ein Spiel der Phantasie anzusehen und zu entkräften, ein weites Gefühl aus ihnen anweht — wie ein wolkenloser Wind aus sternklarem Himmel. Wichtig erscheint: das Religiöse ist hier undogmatisch, der Mythos ist aus der Historie, aus einem Vergangenen, durch seine Verbindung mit den immer sichtbaren Wandlungen am Firmament, ein Lebendiges geworden — dem ähnlich, was die Kirche in den periodischen Festen des Kirchenjahres nur darstellt. Wir empfinden hier noch ein schönes Symbol für das Hinauf- und Hinabwirken der Kräfte des Alls und den besten Gehalt aller Religion: Erhebung. Erhebung in der seltsamen Doppelheit — einem Hohen außer uns entgegen und Erhebung im Willen.

*

Das Rätsel

Wenn man der aufmerksamen Freude und Spannung zusieht, mit der Kinder Rätsel raten, mit der sie ihr gan-

zes kleines Wissen von der Welt rasch an ihrem geistigen Auge vorüberziehen lassen, um darin den Schlüssel zu den Rätselfragen mit ihren dunklen Angaben zu finden, so hat man fast etwas wie ein winziges Symbol der Menschheit, welche die Probleme der Welt und des Lebens auflösen will und sich, wie die ratenden Kinder, seit Jahrtausenden mit Worten bescheidet, die ungefähr auf die Frage passen. Das Rätsel hatte einmal eine größere Zeit als heute, wo es fast nur noch Spiel und Unterhaltung ist. Wir haben kein unmittelbares Gefühl mehr dafür, was es unseren Vorfahren bedeutete. Schon die Tatsache, daß in den alten Sagen und Märchen fast aller Völker oft die wichtigsten Entscheidungen in einen Rätselnkampf verlegt werden, weist darauf hin, daß das Rätsel — mag es auch vielleicht nie praktisch in der Wirklichkeit so verwendet worden sein — damals zu den großen, schweren, tragischen Gefühlen in Beziehung stand. Der Rätselnstreit erscheint in der Sage als gleichwertig dem Wettkampfe in körperlicher Kraft und Geschicklichkeit; und nicht selten wird für das Nichttratenkönnen, wie für das Besiegtwerden des Rätselaufgebers, dem einen oder dem anderen als Strafe der Tod gesetzt.

Ein Gaugraf hat dem Könige die Schatzung vorenthalten. Der König beruft ihn vors Gericht: er solle sich dem Urteil der zwölf Richter unterwerfen oder sich durch unlösbare Rätsel Frieden erkaufen. Schlag auf Schlag geht nun der Wettkampf vor sich. Odin, der in Gestalt des Gaugrafen vor Gericht zog, stellt die Rätsel, und ohne Besinnen fast — das ist im Rhythmus des alten Ge-

dichts der Herwararsjage deutlich ausgeprägt — schleudert der König dem Gegner die Lösung zu. Und es ist für den Ernst dieses Streites bezeichnend, daß zuletzt ein entblößtes Schwert in ihm aufleuchtet. Es sind viele Beispiele der Art zu finden: die Fragen der Sphinx; die bedeutame Rätselgeste, mit welcher der vom Nachbar um Rat angegangene Tyrann die höchsten Mohnköpfe abschlägt, und andere. Sie alle zeigen die Stellung des Rätsels in alter Zeit.

Seiner äußeren Bedeutsamkeit, seinem Verbundensein mit großen Gefühlen entsprechen seine vorwiegenden Stoffe. Durch sie kennzeichnen sich die Rätsel als Weltanschauung; im ganz eigentlichen Sinne: als Anschauung der Welt. Vor allem die großen Vorgänge und Mächte der Natur werden in diesen Rätseln umschrieben und in geistigen Bildern nachgezeichnet. Sonne, Wind, Eis, Feuer, Erde, Schnee, Regen, Donner sind die Lösungen vieler Rätsel. Fraglos erweckten diese Naturgewalten, wenn er sie bedachte, im frühen Menschen Schauer von Furcht und Ehrfurcht, Gefühle von abgelöster Erhabenheit, wie wir ihrer teilhaftig werden, wenn wir in philosophische Gedanken über das Weltganze (die, trotz weitesten Abstandes, qualitativ nicht verschieden sind von jenen primitiven Umschreibungsversuchen) eintauchen.

Und diese selbe Gruppe von Gefühlen wird erregt, wenn wir große heldenhafte Handlungen, starke ethische Ueberwindungen, überhaupt Menschlich-hohes im Kampfe betrachten. Hier wurzelt das Weltanschauungsmoment der Tragödie — und ganz entsprechend das Räsel der alten

Sage und Ballade. Dem durch das Singen der Thaten bewegten Dichter stellte sich von selbst das Rätsel ein, in das er alle große Empfindung zuletzt allein einfleiden konnte. Noch ein anderes Moment: Das Rätsel ist mit seiner Trennung in Frage und Antwort Dialog und von allem Anfang an eine Form, die schon früh stark zum antithetischen Charakter hinneigt (der „Vogel federlos“, der „Baum blattlos“, der Weg, der, ohne sich zu bewegen, von Ort zu Ort läuft u. v. a.) und mit ihm das über die Antithese hinübergelende synthetische Weltgefühl am lebhaftesten weckt. Hier kann es Weltanschauung ganz in unsrem Sinne werden und seinen ursprünglichen Rätselcharakter verlieren, wie dies merkwürdige Rätsel aus dem fünfzehnten Jahrhundert: „Kat: Was ist das Allerbest hie auf Erdrich? Sprich also: Das ist Sterben und Wern“; von dem man glauben möchte, daß es Goethe gekannt haben muß. Dialog und Antithese bedingen aber auch eine Beziehung des Rätsels zum Drama.

*

Die Illusion

Der Zuschauer bemängelt am wenigsten die Wahrscheinlichkeit der dramatischen Momente, durch welche am meisten aus den Charakteren herausgerissen wird, welche am tiefsten in die Gestalten hineinleuchten. Er beurteilt ganz naiv die Wirklichkeit der äußeren Handlung nach ihrer Ergiebigkeit an wahrer Dramatik. Die Illusion ist ein Erzeugniß seiner Erregung.

*

Der Ursprung des Dialogs

Die Gedanken und die Gefühle des Mannes, sein Vorstellen und sein inneres Sprechen sind so tief, so oft, so nah mit der Frau beschäftigt, daß die Frau wie eine zweite Seele in ihm lebt. Er hört sich mit ihr sprechen, sieht sich und sie. Hier, scheint mir, liegt der Ursprung des dichterischen Dialogs.



Aufgabe der dramatischen Aesthetik

Es ist die vornehmste Aufgabe aller Aesthetik des Dramas, die Vorbestimmung der dramatischen Form zur Aufnahme des Tragischen zu erweisen.



Der Tragiker

Der Tragiker ist gewissermaßen der Betrachter seines eigenen Dramas, er ist das am lebhaftesten empfindende Subjekt, auf das die von ihm hinaus verlegte, objektivierte Handlung einwirkt, und der nun die große, ganz geistige, ganz künstlerische Melodie finden muß, welche die Gefühle des Zuschauers über die Handlung dahinträgt.

Nachdem der Dramatiker Gestalten und Handlung erfunden und wie eine fremde Wirklichkeit gestaltet hat, bindet sein tragischer Sinn die großen Gefühlsausbrüche in das Gebilde, ohne die das Kunstwerk erdrückend, beklemmend und ungelöst sein würde, wie die Geschehnisse im Leben. In dem vielfältigen Wesen des großen Bühnendichters ist es der Tragiker, der bei den Alten den Chor gedichtet hat. Ein Bild für das Verhältnis des Dramatikers zum Tragiker: wie wir im Schall noch Schwingungen unterscheiden können, so sehen wir im Dramatiker noch den Kampf, den einheitlosen Gegensatz; im Lichte sehen wir die Schwingungen nicht mehr, trotzdem sie im höchsten Maße vorhanden sind. So verschwindet im Tragiker für unseren Blick der Kampf: die Gegensätze sind unter dem Gefühl gebunden und strahlen jetzt das seltjam tiefe Leuchten einheitlicher tragischer Empfindung aus.

*

Der anthropozentrische Standpunkt

Der anthropozentrische Standpunkt, den alles Denken bis ins späte Mittelalter hinein einnahm, wurde, durch das Hinausgeschleudertwerden der bis zu Kopernikus ruhenden Erde in den Kraustraum der Sonne, vernichtet. Für Leben und Kunst war mit diesem Fortschritt schwere Einbuße verbunden. Eine Welt schöpferischen Wahnschwand mit ihm dahin. Im Hinblick auf das Theater: die erhabene Einheit der alten Mysterienbühne, in der

Himmel und Hölle die Mitte der Welt, die bewohnte Erde, nah umgaben; jene Einheit, die im „Faust“ in einem rückschauenden Schöpfungsakt wieder vollzogen ist. —

Für Drama und Theater ist der anthropozentrische Standpunkt, dem der Mensch das Maß aller Dinge ist, der einzig lebensmögliche. Dichter haben versucht, philosophisch=allegorische Ideen, geschichtliche Prozesse und Entwicklungen, Menschheitswandlungen und kosmische Träume im Drama darzustellen; Geschehnisse, deren Vollzugsgebiet weit größer ist als die mit dem Gefühl austastbare Umwelt weniger, miteinander verbundener Menschen, die in Lebensgröße und mit den Maßen der Unmittelbarkeit vor uns stehen. All diese Versuche mußten scheitern. Selbst Gott und Teufel müssen Mensch werden wie im „Faust“, wenn sie auf der Bühne leben wollen.

*

Entwicklung des Dramas

Während im Drama jugendlicher Zeiten und Dichter die Gefühle breit hinfluten, lang ausschwingen und jede große seelische Erregung ihre ganze Umgebung übergießt, sie in die Farbe gleichen Fühlens tauchend, werden im reiferen Drama die Gefühle knapper, kürzer, prägnanter; werden sie Form. Sie nehmen weniger Raum ein, flirren nicht über ihre Ränder, werden zu vollen starken Ein-

zelfarbtönen, die gewissermaßen ihre ganze Tiefe in sich haben, aber nicht ausufernd. Die reifere dramatische Kunst hat eine ganz andere Freiheit, gegensätzliche Gefühle — ohne daß eins von ihnen die Dichtung, das Zusammengebundensein von Gestalten und Geschehen, überströmte und lyrisch-einseitig machte — hart nebeneinander zu setzen. In ihr dulden sich deshalb Erhabenes und Komisches, Ernstes und Groteskes in Nachbarschaft. —

*

Leidenschaft

In der großen Leidenschaft wird das Handeln des Menschen schicksalhaft. Es wird von den aufgeregten Urkräften getragen wie vom Sturm. Der Wille wird ein dahingerissenes Geschehen.

*

Verkehr des Dramatikers mit seinen Gestalten

Die Gestalten müssen im Dichter ein gewisses Alter erreichen. Wie wir im langen nahen Verkehr mit irgendeinem Menschen den ersten, noch fremden Eindruck, den wir von ihm hatten, verlieren und vergessen, oft bis zum völligen Sich-nicht-mehr-erinnern-können, zugunsten eines allmählich gewordenen, unkontrollierten Gefühls von der Selbstverständlichkeit seiner Person, auf die wir nicht mehr

mit dem Verstande, der Beobachtung, sondern mit dem zwischen ihm und uns obwaltenden Beziehungsgefühl antworten — so, genau so, muß das erste fremde Auftauchen einer neuen Gestalt im Dichter vergessen werden, um einer reicheren, lebendigeren, vor allem: gefühlsmäßigeren Beziehung Platz zu machen, aus der der Dramatiker oft auch die erste Begegnung sich nicht erinnernd zurückrufen kann. Erst dann bekommen die Gestalten ein ganz freies Handeln aus ihrer selbstverständlichen Natur heraus — statt nur aus den Bedürfnissen der Handlung und des Dichters.

*

Vorbereitung im Drama

Es ist ein alter Satz, daß die dramatische Wirkung auf der Vorbereitung beruhe; richtiger müßte es heißen: daß die dramatische Wirkung in vorbereiteten Ueberraschungen bestehe. Die Vorbereitung auf die entscheidenden Momente, von welchen die Wirkung unmittelbar ausgehen soll, ist deshalb notwendig, damit das Wichtige sogleich bemerkt und in seiner Bedeutung aufgefaßt werde. Nur so kommt ein starker, voller und ganz momentaner Eindruck zustande. Aber er wäre vorweggenommen, wenn die Vorbereitung alles enthielte und nicht noch ein entscheidendes Letztes übrig bliebe, das irgendwie überrascht und dem Vorbereiteten einen neuen Sinn gibt, das schließlich die Wirkung unmittelbar auszulösen hat. Es ist die

eigentliche Kunst des Dramatikers, ein Motiv möglichst allseitig darzulegen, ohne zu früh die geheime Feder zu berühren, durch die es plötzlich aktiv wird.

Im übrigen scheint allgemein ein ganz ursprüngliches, vielleicht ästhetisches Bedürfnis nach Vorbereitung, Ueberleitung zu bestehen. Selten schlagen z. B. Messerhelden ihr Opfer sofort nieder, obwohl das allein ihre Absicht ist, sie beginnen erst einen Wortwechsel. Und ähnliches.

*

Konflikt

Ein Konflikt ist weniger durch die Tiefe oder die Unüberbrückbarkeit als durch die Wucht, die Summe der in ihm gebundenen Gegensätze fruchtbar für das Drama. Man kann geradhin von Konfliktbelastung als dem wichtigsten Moment des Dramas sprechen.

*

Nebenfiguren

Die dramatisch technische Bedeutung der Nebenfiguren: sie sollen den Willen der Hauptfiguren im Widerstand deutlich machen, ihn — wie Prismen den Lichtstrahl — zerteilen und brechen; sie sind die Willensarme und die rückwirkenden Hemmungen im Organismus — wenn wir die Gruppen im Drama, deren Kopf und Herz

die Hauptfiguren sind, einmal als einander bekämpfende Individuen ansehen wollen. Sie sind dramatisch, was der Monolog lyrisch ist: eine Aussprache des Willens mit sich selbst. Die Nebenfiguren im Drama sind wie Tasten an einem gewaltigen Instrument, die man spielen lernen muß.

*

Katastrophe

Es ist die größte Wirkung der Katastrophe: wenn der Held selbst an das schlummernde Verderben rührt, daß es erwacht und über ihn hereinbricht.

*

Temperament an falscher Stelle

Es gibt für die Dilettanten des Dramas — und gerade für die entwickelteren, die der ungeschulte Blick nur schwer von Dramatikern unterscheidet, — einen ganz typischen, immer wiederkehrenden Fehler: das Temperament an falscher Stelle. Die Kampferregtheit des wirklichen Dramas, das in Verlangen und Weigerungen harte seelische Aufeinandereindringen der Gestalten, wird nachgeahmt, ohne daß der Verfasser Motive zu geben vermag, die Erregung begründen und wahrscheinlich machen. Dann toben die dramatischen Figuren schon bei Anlässen, über die jeder Vernünftige ganz gelassen spricht, ge-

härden sich wie unsinnig, wo der natürliche Mensch ein schlichtes „Nein“ sagt. Sie tun, als stünden sie in einem Drama, während sie kaum in einem Dialog stehen. Dieser Fehler in der dramatischen Dynamik ist für dilettantische Arbeiten so typisch, daß er fast als sicheres Kennzeichen des Dilettanten angesprochen werden kann.

*

Charakterdarsteller und Held

Alle schauspielerischen Begabungen scheinen mir zwischen zwei Grenztypen zu stehen: zwischen dem Charakterdarsteller und dem Helden; dem aus dem Detail der Einzelzüge die Einheit der dargestellten Person summierenden und dem anderen, der diese Einheit — zunächst vielleicht nur wie ein wildes Chaos — von vornherein in sich trägt. Der Charakterdarsteller: Beobachtung, Fähigkeit des Nachahmens, kluges Durchdenken, Arbeit wesentlich von außen. Der Held: Temperament, Wucht, Leidenschaft, Gestalten aus innerem Bilde, das unmittelbar in die Gebärde übergeht. — Das sind Grenztypen, Abstraktionen, die jeder ein wenig vom anderen braucht, um in der Wirklichkeit sein zu können.

*

Vortragskunst

Mir scheint der allerwichtigste Punkt für den, der sich zum Vortragenden ausbilden will, daß er sich der Relativi-

tät der Vortragskunst bewußt wird und von vornherein nicht einem allgemeinen, unpersönlichen Ideal technischer Vollkommenheit auf allen Gebieten des Vortrags zustrebt, sondern seiner charakteristischen Individualität. Ich habe Leute, die mit sehr gedämpftem und gemäßigtem Ausdruck interessiert hätten, dadurch ganz uninteressant werden sehen, daß sie den ihrer geistigen Auffassung nach richtigen, höchsten Ausdruck, der aber ihren Mitteln nicht gegeben war, erzwingen wollten: sie wurden gekünstelt, unnatürlich, dilettantisch und scheiterten. Der Vortragende muß zunächst — wie dies auch der Schauspieler sollte und der Regisseur für den Schauspieler — seine Grenzen erkennen lernen, über die er, sich ausbildend, natürlich hinausstreben darf; die er aber sofort aufs genaueste einhalten muß, sobald er auftritt. Es handelt sich um Grenzen der seelischen Ausdrucksfähigkeit wie der körperlichen: Stimme, Bewegung. Es gibt Schauspieler, deren seelische Mittellage — man gestatte mir diesen übertragenen Ausdruck! — in ihrem Spiel unmittelbar überzeugend, zwingend, durch und durch erwärmend ist, und bei denen die großen Affekte, wenn sie mit stark gesteigertem Ausdruck gebracht werden, konventionell, leer, kalt, theatralisch erscheinen; es gibt andere, die erst im großen Affekt überzeugen. So wie jeder dieser Schauspieler dieselbe Rolle ganz anders anlegen wird — vorausgesetzt, daß er sich, seine Stärke und seine Grenzen kennt! — so wird auch der Vortragende nicht eine abstrakt richtige Auffassung zu erstreben haben, sondern vor allen Dingen eine seiner Persönlichkeit und seinen Mit-

teln angepaßt. Wie es nicht nur eine mögliche Auffassung einer große Rolle gibt, so gibt es bei der Fülle seelischer Nuancen für den starken Effekt — je nach dem darstellerischen Wege, der zu ihm führte, nach dem Leibe, in dem er Gestalt wird — auch beim Vortragenden Mittelglieder zwischen den Grenzformen des lauten Ausbruchs und des leisen Zusammenbrechens. Zorn kann ungezügelt geschrien, kann aber auch, was sich dem schwächeren Organ empfiehlt, verhalten gezielt werden. Ich glaube, daß hohe Vortragskunst nur bei der richtigen Erkennung und Beachtung der gegebenen Grenzen möglich ist; und daß — weil nun einmal die seelische und die leibliche Begabung nicht immer kongruent sind — durch die richtige Benutzung der Relativität in der Vortragskunst der seelische Darsteller und Vortragende mit schwächeren äußeren Mitteln gegen den nur Stimmgewaltigen nicht mehr im Nachteil ist, sondern ihn überwindet. — Ich möchte hier auch noch anmerken, daß ich immer wieder die Ueberzeugung gewinne: die Güte eines Vortrages, technische Bewältigung vorausgesetzt, hängt zuletzt ganz von der Stärke und Frische des Vorstellungserlebnisses ab, das unbewußt den Ausdruck formt, gestaltet, steigert und den Vortragenden zum vielleicht willenlosen Mittel macht. Der Fall ist allerdings auch nicht ganz selten, daß ein zurückliegendes, starkes Vorstellungserlebnis durch den schon stereotypierten, oft wiederholten Ausdruck noch volle Wirkung hat. Unter den Schauspielern war Coquelin dafür ein Beispiel.

Gegner

Man beobachtet immer wieder, wie bei Gegnern, die aufeinandergeprallt sind, jeder im anderen nachwirkt mit seinem Willen und seinen Gründen; wie jeder den anderen verwandelt. Dies gehört zur „dramatischen Physik“.

*

Psychisches Einreihen

Bei posthypnotischen Suggestionen hat man häufig beobachtet, daß das suggestiv Befohlene, mag es auch noch so sonderbar sein, sich logisch und kausal mit den normalen Gedanken und Verrichtungen des Hypnotisierten verflucht und verbindet, sich in die Kette seines Tuns wie ein ganz notwendiges Glied einreihet. Vielleicht allerdings: die Kette dieses Tuns, in der Seele unbewußt wirkend, von vornherein so beeinflusst, daß es in ihr nachher logisch an seinem Platze steht. Der Hypnotiseur hatte einer für Suggestionen sehr empfänglichen Dame für den nächsten Tag den Befehl gegeben, sie solle einen Stuhl auf den Tisch stellen, darauf steigen und mit der Hand die Decke berühren. Die Dame stieg nun nicht am nächsten Morgen unmotiviert auf den Tisch, sie entdeckte vielmehr — und dies in ganz ehrlicher Ueberzeugung — einige kleine Lampenrußflecke an der Decke, ordnete Reinmachen an und stieg dabei selbst, ganz auf die vorgeschriebene Weise, auf Tisch und Stuhl und berührte, indem

sie die Flecke wegzuwischen suchte, die Zimmerbühne. Die Seele erzeugt, in ihrem Bestreben, eine solche posthypnotische Suggestion nicht unvermittelt und unorganisch aufzutauchen zu lassen, Täuschungen, die bis zu Halluzinationen gehen. Jemand, dem in der Hypnose aufgetragen war, ein frisch gefülltes Glas Bowle aus dem Fenster zu gießen, glaubte eine Spinne in dem Glase schwimmen zu sehen und führte den Befehl unter allen Anzeichen des Ekels sofort aus.

In solchen und ähnlichen Fällen zeigt sich ganz klar und deutlich eine Eigentümlichkeit unserer Seele, die wir, etwas verborgener freilich, täglich in unserem Leben finden können. Die Seele hat die Fähigkeit und das Bestreben, alles Fremde, das in sie von außen hineinkommt, und, wie hier durch den hypnotischen Befehl, mit ihr verbunden werden soll, sich anzugleichen, einzureihen in den Kreislauf der Dinge, die sie beschäftigen; und zwar nicht nur äußerlich einzuschieben, sondern durch allerlei Beziehungen mit sich zu verknüpfen. Die Seele braucht das geradezu, um zu etwas Fremdem ein Verhältnis zu gewinnen, d. h. wenn dieses Fremde ein Tun, eine Arbeit ist, es ausführen zu können. Und die Seele vollzieht diese Angleichung völlig im Dunkeln, ohne daß davon etwas ins klare Bewußtsein tritt, ja ohne daß der Gedanke das zu Tuende, nachdem es einmal in die Seele hineingeglitten ist, mehr zu berühren braucht.

Wir leben unbewußt nach diesem Gesetz der psychischen Einreihung oder Angleichung, wie man es nennen könnte. Niemand wird etwa — um ein ganz alltägliches Beispiel

zu nennen — ein Buch in derselben Stunde zu lesen beginnen, in der er es in die Hand bekommt. Er wird es ansehen, durchblättern, es ein wenig äußerlich kennen lernen und weglegen, um es erst nach Stunden oder Tagen, in denen es sich „eingereicht“ hat, wirklich zu lesen.

Für das Drama bedeutet diese seelische Tatsache: daß aus Gründen psychologischer Richtigkeit jedes neue Motiv dunkle Zeit in den Seelen der Gestalten braucht, um sich in ihren Ideenkreis einzureihen — und ebenso, aus Gründen der Wirkung, im Zuschauer einmal untersinken muß, um von ihm angeglichen zu werden. Auch das heißt: Vorbereitung im Drama.

*

Der erste Eindruck

Wie oft geht der erste Eindruck, den wir von einem zu uns in Beziehung tretenden Menschen haben, unter den vielen Eindrücken im näheren Verkehr, durch die sich ein reicheres, aber nicht notwendig sehr bildhaftes Gefühl für den betreffenden Menschen entwickelt, so völlig verloren, daß wir uns später kaum noch an diesen ersten Eindruck erinnern können. Gelingt es, den zurückgelegten ersten Eindruck nach längerem Zusammensein mit seinem Erwecker wieder hervorzurufen, und vergleicht man ihn dann mit dem gewandelten Gefühlsbild, so erscheint er wie eine um Jahre zurückliegende, etwas steife Photographie neben einem Menschen, der lebendig vor uns steht.

*

Entfremdung

Auch eine Entfremdung braucht Zeit, zu reifen. Ich sah zwei Freunde über eine Sache in Streit geraten und sich gegenseitig verletzen. Dann versöhnten sie sich innig und ehrlich. Aber nun sanken die erfahrenen Kränkungen langsam immer tiefer in ihre Seele und zerstörten das Band. Ohne daß es noch eines Streites bedurft hätte, zerfiel die Freundschaft.

*

Der Mensch unter Menschen

Es ist fesselnd, zu beobachten, wie das Dasein oder Fehlen eines bestimmten charakteristischen Menschen in einem Kreise das Verhältnis der anderen untereinander wandelt — ja, welcher ein Unterschied selbst zwischen der Zeit, ehe er in einen Kreis eintrat, und der späteren ist, wenn er ihn verließ; wie sich Menschen entdecken, die nie voneinander wußten, solange er da war; wie mancher, dem er etwas bedeutete, nun sucht, daß ihm das, was er bedeutete, einer der noch gegenwärtigen ersetze; wie Feindschaften, durch den Fortgegangenen hervorgerufen, plötzlich grundlos sind und aufhören, und durch ihn gebundene Beziehungen auseinanderfallen.

*

Die Lebensalter

Ein Aelterer und ein Jüngling stehen vor derselben Landschaft, in derselben Sonne, demselben Wind. Sie

sehen auf eine Stadt hinab mit Brücken und Thürmen. Wie anders sehen beide dasselbe Bild! Welch ein anderer unsichtbarer Hintergrund, gewoben aus Lebensgefühlen, steht für jeden hinter dem Bild, das beiden ganz anders im Sichtbaren zu liegen scheint. Um jeden schwingt weit sein Jahreskreis. Im selben Raum stehen sie jeder in einer anderen Zeit. Denn die Zeit beginnt und wächst und endet mit jedem. —

*

Phantome

Was sind die Menschen für Phantome füreinander; wie wenig deckt sich das Vorstellungsbild, das sich der eine vom anderen macht, mit der Wirklichkeit; wie frei dichtet ein Mensch den anderen nach Gefühlen in seiner Phantasie zu Ende und knüpft, seltsamerweise, nun dies Phantasiegebilde an den Lebenden, an seinen Aufenthalt, sein Ergehen, seine Aeußerungen, sein Schicksal.

*

Die Erfolgreichen

Neben den Erfolgreichen des Tages — deren Schäden und Schwächen durch das helle Licht, in dem sie stehen, so deutlich sichtbar sind — steht unbeachtet, fast ungesehen, neben jedem wie sein Schatten, ein einsamer ver-

schlossener, in sich zurückgezogener Mann, der das Werk für die Sehnsucht schafft, die irrende Ungeduld schon von dem Erfolgreichen befriedigt wähnt. Dabei muß die merkwürdige Tatsache festgestellt werden, daß jeder dieser Unbeachteten den Erfolgreichen, der einst nur der Schatten des Unbeachteten sein wird, gleichzeitig verachtet und beneidet.

*

Das Tragische in Kleist

Das tragische Moment, das an allen Wendepunkten von Kleists Leben wie böswilliges Schicksal auftritt und ihn schließlich in den Tod treibt, scheint in einem verhängnisvollen Selbstirrtum zu liegen. Der oft oberflächlich aufgefaßte und dargestellte Konflikt zwischen Leben und Kunst, der keinem Dichter erspart bleibt, ist hier in einer besonderen Weise Erscheinung geworden. Mit der großen visionären Kraft seines Geistes sah Kleist sich sein ganzes Leben hindurch neben dem Dichter als dessen Gegenpol: als handelnden, wirkenden Menschen, der er sein wollte. Er wurde dadurch kein Handelnder; aber er nahm auch dessen Leiden, das äußere Leiden an seiner demütigenden Zeit, mit auf Schultern, die nur Innerliches zu tragen geschaffen waren. Er verwechselte sich, den Dichter, mit diesem aus Wünschen erträumten Abbild von sich. In der erdichteten Gestalt, die ihm als sein Selbst vor-schwebte und freilich seine menschlichen Züge trug — die aber durch den Willensirrtum, durch die gefährliche Un-

ähnlichkeit schwere Konflikte in sich barg —, vollzog sich das Lebensdrama, das in glücklicheren Menschen zu einem Erkenntniswandel, zu einem stillen Sichbescheiden vor unumstößlichen Tatsachen zu führen pflegt; dessen Katastrophe hier mörderisch auf das Urbild selbst übergriff.

*

Doppelte Quelle

Ein Kritiker behauptete, daß jemand, der vom Drama etwas versteht, kein Drama schreiben könne. Er schöpfte diese Behauptung ganz logisch:

aus der richtigen Erkenntnis seiner völligen Unfähigkeit, je ein Drama zu schreiben,
und aus dem Irrtum, er verstünde etwas vom Drama.

*

Tadel der Zeitgenossen

Der Tadel der Zeitgenossen gegenüber einer bedeutenden Erscheinung kann in dem, was er sagt und wie er begründet, so richtig sein, daß die Späteren ihn Punkt für Punkt unterschreiben müssen — und er wird doch von Grund aus unberechtigt sein, wenn nicht die große Bejahung, die alle Nachgeborenen, selbst die Gegner, gegen jedes wirklich überlebende Werk fühlen und unweigerlich in sich tragen, dies: es ist! ausdrücklich dahintersteht. Der Tadel des Späteren begrenzt und kennzeich-

net; der des Zeitgenossen verneint und hebt auf. Dennoch können beide wörtlich übereinstimmen.

*

Theaterkritik der Tageblätter

Man kann über Nutzen und Schaden der Tageskritik sehr verschieden denken. Aber man wird überall zugeben, daß nicht jeder Feuilletonredakteur kleinster Provinzblätter die innere Berechtigung hat, über Kunst Dinge öffentlich Rede zu führen. Vorsichtig weitergehend wird man diese Berechtigung auch bei manchem Kritiker größerer Zeitungen in Zweifel ziehen dürfen und als sicher feststellen können, daß selbst der beste, sachverständigste Urteiler im Persönlichen befangen und durch das erzwungene Kritizieren sehr oft genötigt ist, zu schreiben, ohne daß sich wertvolle, positive Urteile in ihm gebildet haben. Während der Buchkritiker meist die Freiheit hat, nur das zu besprechen, was ihn irgendwie innerlich berührt, worüber sich spontan in ihm ein Urteil bildet, muß der Theaterkritiker zu bestimmter Zeit ein von ihm nicht ausgewähltes, ihm vielleicht gänzlich fremdes Werk ausführlich beschreiben; muß er dabei noch meistens allerhand kleinliche Rücksichten nehmen, welche die Stellung seiner Redaktion notwendig macht, und die, so erbärmlich sie scheinen, aus dem praktischen Leben nicht einmal wegzudenken sind. Das Ergebnis ist, daß — abgesehen von ein paar literarischen Paradekritikern größter Blät-

ter — fast jeder Theaterkritiker mit seiner Stellung oder die Redaktion mit ihm unzufrieden ist, daß er durch gekränkte Schauspieler Aerger hat oder schließlich ein resignierter, langweiliger Wiederholer wird. All diesen Uebelständen wäre abgeholfen, wenn man den Theaterkritiker von der Zwangs-Berichterstattung entlastete und ihm die Freiheit gäbe, nach seiner eigenen Entscheidung zu reden oder zu schweigen. Ein namenloser Lokalberichterstatter ohne irgendwelchen literarischen oder sonstigen Charakter, der mühelos jede von der Redaktion gebotene Rücksicht nimmt, der nie einen Schauspieler kränkt, keinen Autor durch Beschimpfen für seine Familie unmöglich macht, geht neben dem Kritiker in jede wichtigere Vorstellung und schreibt den schnellen ausführlichen Nachtbericht über den Verlauf des Abends, den Erfolg, das Publikum; er macht auch die üblichen Bemerkungen über die Schauspieler („stellte einen prächtigen Wurm hin“, „fand sich liebevoll mit der Gestalt des Othello ab“, „lieh dem Gedankenschemen des Dichters sein blutvolles Temperament“ usw.), wobei er darauf achtet, daß er keinen Darsteller übersieht. Findet nun der Kritiker Stück oder Darstellung seines Wortes noch für wert, so kann er sich auf das konzentrieren, was er für wesentlich hält, was in ihm wirklich zur Erkenntnis geworden ist. Würde er aber nur abzulehnen haben, oder wären an die Besprechung der Aufführung besondere redaktionelle Rücksichten gebunden, so spricht er nicht: das Nötigste, was das Publikum verlangt, ist durch den Lokalbericht gegeben. Bieten die Erstaufführungen, was sehr wohl eintreten könnte, dem Kri-

tiker einmal lange Zeit hindurch keine Gelegenheit, das Wort zu ergreifen, so benutzte er die Klassikervorstellungen und Neueinstudierungen, um mit seinem Publikum vom Drama zu sprechen. Das beste Ergebnis dieser Reform wäre: daß sich für die Theaterkritik großer Blätter auch die Männer gewinnen lassen würden, die heute die Stellung des Theaterkritikers selbst bei einem ihnen angemessenen Honorar ablehnen; und daß die tüchtigen Leute, die heute unter ihrer Stellung leiden, zwischen Rücksichten eingeklemmt, ihr Bestes unterdrücken und mit Redensarten verhüllen, belebend und erzieherisch wirken könnten.

Das trifft vielleicht nicht zu für Berlin, wo die Hauptzeitungen sich den Luxus ziemlich unabhängiger Kritiker leisten können und — im geistigen Konkurrenzkampf der Blätter — leisten müssen; wohl aber für all die deutschen Städte nach Berlin, in denen heute noch selbständiges künstlerisches Leben ist und deren Bedeutsamkeit sich, wenn auch durch Zufälle, dem späteren Geschichtschreiber zuungunsten Berlins verschieben kann; deren künstlerische Kultur, auch im Hinblick auf die Kunst, selbst nicht unwichtig ist.

*

Zwei Antworten auf Kundfragen

I.

Ich muß Ihre Frage enger fassen, um sie beantworten zu können. Das Wort „Theater“ begreift Grenzformen in sich, die allzuweit voneinander abstehen, als daß irgend

etwas Eindeutiges, im Hinblick auf Ihre Umfrage, darüber zu sagen wäre. Ich will statt vom Theater nur von der Bühnendarstellung großer dramatischer Werke sprechen.

Deren Einfluß war schon früh lebhaft und stark auf mich. Nirgends wurde so, wie etwa bei der Aufführung Schillerscher Tragödien, hoher Sinn in mir geweckt und mein Wollen auf große Ziele gerichtet. Das Leben, das über das Empfinden hinausliegt, das Leben der That, des Wollens, des Kampfens, hat zuerst von der Bühne herab zu mir gesprochen. Es sind meine tiefsten menschlich-künstlerischen Erschütterungen gewesen, als ich später staunend die Welt der großen Dramen im Spiel des Lebens wieder erkannte, als ich Spiegelbild und Urbild einander gegenüber treten sah.

Das Drama, das aus dem besten, stärksten Wollen der Menschheit erwächst, aus den Thatkonflikten, die das Leben uns hinwirft und die groß, rein, ohne Ausweichen zu lösen, der überwirkliche, ideelle Sinn in uns verlangt, vermag dies hohe Wollen auch weiterzuleiten und zu wecken. Bis ins Aeußerliche geht diese Einwirkung des Dramas. Ich habe oft junge Leute aus dem Theater kommen sehen — mit einem feierlichen Schritt, einer vielleicht komischen Geste von Pathos, die ihnen sonst fremd war. Sie waren erfüllt von Persönlichkeitsanregungen, die sie steigerten und über den Bereich ihrer Alltagsinteressen erhoben. Wiederholen sich solche Erregungen, so wandelt sich die Persönlichkeit langsam dauernd nach ihnen und wird wertvoller.

Das moderne Theater — hier nehme ich das Wort im Sinne der Umfrage — erfüllt seine Kulturaufgabe genau insoweit, als es dem Drama großen Stils, dem klassischen und dem werdenden, dient und sich mit all seinen Mitteln ihm unterordnet. Es verfehlt sie überall dort, wo es sich selbst vordrängt und die Stücke nur als Vorwand nutzt, um an ihnen seine eigenen Künste zu zeigen.

II.

Die tätige Mitarbeit des Dramatikers bei den Proben seines Werkes halte ich für außerordentlich wichtig und notwendig. Er ist sicher der beste Kenner seines Werkes und — wenn er wirklich Dramatiker ist — der rascheste Erfasser seiner Schwächen, wie auch der Unzulänglichkeiten, an denen die besondere zufällige Besetzung schuld trägt. Es ist seine Aufgabe, an der Hand der ersten Proben seinen Text zu revidieren, zu kürzen, zu ändern, hinzuzufügen, ihn den wechselnden Möglichkeiten der Bühnen anzupassen. Ich kann mir kaum eine erfreulichere, nutzbringendere Probenarbeit denken, als wenn Dramatiker und Regisseur gemeinsam das Bühnenleben eines Werkes herausgestalten und sich gegenseitig ergänzen — der Dichter immer vom inneren Organismus des Werkes, der Regisseur von der sichtbaren Darstellung ausgehend. Hat das Werk, auf irgendeiner der führenden Bühnen gegeben, einmal ganz Körper und Gestalt angenommen, die den Absichten des Dichters entsprechen, so mag er bei

Wiederholungen an anderen Theatern ruhig auf eine solche gelungene Wiedergabe seines Willens verweisen, und die Arbeit dann den Regisseuren überlassen, denen er jedenfalls den für die Uraufführung festgestellten Text übergibt — durch ihn bedeutsam an jeder neuen Einstudierung mitwirkend.

Rezensionen

„Lysistrata“ und „Die Vögel“

Von allen neueren Versuchen, uns den Aristophanes wieder unmittelbar näherzubringen, sei es als Buch oder für die Bühne, ist meines Erachtens nur die Greinersche Bearbeitung der „Lysistrata“ geglückt, eine im wesentlichen dramaturgische Arbeit, eine kluge und geschickte Bühneneinrichtung, bei welcher sich der Text ausgesprochenenmaßen nahe an die Donnersche Uebersetzung anschließt. Sie hat starken Bühnenerfolg gehabt. Auf ihn haben außer der dichterischen und bühnengemäßen Tüchtigkeit der Bearbeitung noch verschiedene Momente eingewirkt: die Erotik des Stoffes, und vor allem die leichte Verständlichkeit, die gewisse Zeitlosigkeit des Themas.

Die „Lysistrata“ hat Aristophanes zwar, wie seine anderen Stücke, in seine Zeit gestellt, mitten in den Peloponnesischen Krieg hinein, aber er hat ihr eine einheitliche, klare, ganz allgemein menschliche Handlung gegeben, die ohne jede nähere Kenntnis seiner Zeit zu ergreifen vermag. Er hat die Wirkung hier nicht an die bei den damaligen Athenern, aber nicht uns, bekannten Tausenddinge des Tages, an die witzigen Anspielungen auf das Kleingefüge im Polisleben, an einzelne verflossene Persönlich-

keiten und Vorfälle gebunden — wie sonst fast immer, wodurch er die Unmittelbarkeit der meisten Werke für eine andere Zeit, ein anderes Volk unstreitig schwer schädigte. Auch der überlegenste Mensch entewigt sich, wenn er allzu tief in den Fluß seiner Zeit steigt.

Immer wieder haben Dichter versucht, das Schema des Aristophanes bei einzelnen seiner Komödien mit Geist und Spott unsrer Tage anzufüllen. Wie ich glaube, ohne Glück — und wohl, ohne daß es glücken konnte! Denn schon der Stil der Verzerrung und die komische Grundanschauung des Aristophanes sind uns fremd. Das Blut des Witzes und der Satire ist die lebendige Keckheit, ja Frechheit! Dies Blut hatte zum Beispiel der aristophanische Götterspott für die Athener. Für uns ist er blutlos, unlebendig, nur mittelbar ein Beachtenswertes, wenn wir bewußten Willens in das philologisch gewonnene Welt- und Daseins-Gefühl eines Menschen aus dem aristophanischen Athen eintauchen.

Ich erinnere an diese allgemeinen Momente, um zu erklären, warum eine recht gute textstrenge Neudichtung der „Vögel“, wie sie von dem bekannten Simplizissimus-Dichter Dr. Dwlgläß erschienen ist, trotz großer Vorzüge, trotz des lebendig gehandhabten deutschen Reimverses, uns das Stück doch nicht näher bringt als etwa Droysen mit seiner viel griechischeren Uebersetzung. Wenn man die „Vögel“ des Aristophanes gelesen hat und nach Stunden zurückdenkt, fühlt man zwar einen starken, lebhaften Genuß, der aus den vielen Mühseligkeiten der Beschäftigung mit dem Stücke in der Entfernung zusammenfloß

— einen Genuß wie von einem Traum der Leichtigkeit, des Schwebens. Er hat wohl immer wieder die Dichter zu Bearbeitungsversuchen an dieser Komödie geführt. Aber er kommt eben erst lange nach der Lektüre zustande. Unmittelbar ist gerade an den „Vögeln“ nichts auch nur äußerlich verständlich ohne die Kenntniss der damaligen athenischen Skandalgeschichten, des Hermenfrevels und ähnlicher Dinge. Von einer Wirkung ist auch dann noch nicht die Rede, wenn man weiß, worauf Aristophanes im einzelnen abzielt. Und für den sich nachträglich einstellen- den, übertragenen, mittelbaren Genuß ist die Besonderheit der Uebersetzung nicht so wesentlich, daß sich die Mühe einer neuen, uns im Vers- und Sprechstil gemäße- ren Verdeutschung ganz belohnen dürfte. Insbesondere glaube ich nicht, daß die dichterische Schönheit mancher Stelle, an der das Original hell hindurchschimmert, daß der lebendige Fluß des Sachs-Faust-Verses, durch die diese Uebersetzung ausgezeichnet ist, genügen werden — selbst, wie der Verfasser meint, mit Musik! — dem Stück in dem neuen Sprachgewande zu einer wirksamen Auf- führung zu verhelfen. Eher wäre vielleicht eine Vorlesung mit Musik, und in den Zwischenakten mit Erklärungen, eine Form der Darbietung.

Ein Krippenspiel

Neben den österlichen Passionsspielen, wie sie heute in Oberammergau noch lebendig sind, in Erl wieder aufleben, hatte der mittelalterliche Christ noch eine kirchliche Gelegenheit, seiner Schaulust und Theaterfreude zu fröhnen: das weihnachtliche Krippenspiel. Es ist vielleicht schlichter, lyrischer und weniger dramatisch gewesen als die schon bildlich sehr bewegten, handlungsreichen Passionen mit ihren starken Gegensätzen; dafür aber sicherlich schöner, klarer, innerlicher — weil sein einfacher Stoff die Gestaltungskraft der volkstümlichen geistlichen Dichter nicht überstieg; weil sie hier nicht kulturelle, halbgeschichtlich aufgefaßte Mächte wie Rom und Israel zu bewältigen und darzustellen hatten, sondern schlichte, schöne Legende mit typischen Figuren, deren einen Teil sie aus ihrer nächsten menschlichen Umgebung, deren anderen sie aus den vertrauten Bildern ihrer Kirche nehmen konnten. Sie brauchten diesen Figuren nur Worte zu geben, prunklos und innig, wie sie dem Volksdichter immer zur Verfügung stehen — und das einfache menschliche, fast konfliktlose Geschehen der Verkündigung, der Wanderung

nach Bethlehem, der Geburt des Heilandes, der Anbetung der Hirten und Könige, vollzog sich von selbst.

Dabei sind die ästhetischen Elemente des Krippenspiels nicht andere als die der Passionen: ein kosmisch weites Himmelsgefühl, das Räume und Zeiten durchfliegt und Worte voll Größe, Klang und Erhabenheit spricht, der Religion bester Teil; und daneben ein derber, fast niederländischer Humor, in den Passionen um Judas, hier um den Herbergswirt und seine geizige Frau, um die bäuerischen Hirten, um den von Tod und Teufel geholten Bösewicht Herodes gesammelt.

Unabhängig von dem Dramatiker Otto Falckenberg, der zuerst mit einem viel aufgeführten schönen Weihnachtsspiel auf die alten Lieder und Bruchstücke solcher einfachsten szenischen Dichtung zurückgriff, hat nun der Dichter-Komponist Emil Alfred Herrmann aus denselben oder verwandten Vorlagen ein ganz entzückendes Weihnachtsspiel geschaffen, das unter dem Titel „Das Gotteskind“ mit schönen alten Holzschnitten erschienen ist.

Beide Werke bestehen nebeneinander. Das Falckenberg'sche ist wohl bühnensicherer und heutiger, das Herrmann'sche vielleicht den schönen alten Vorlagen näher und also ursprünglicher. Die Wirkung des Falckenberg'schen Werkes ist erprobt: die der Herrmann'schen Dichtung, die ich für groß und ergreifend halte, sollte bald in einer festlichen Weihnachtsveranstaltung versucht werden. Sie müßte, wenn das Stück gut und mit Hilfe des bildenden Künstlers in Szene gesetzt wird, so sein, als ob die Bilderwelt alter Meister plötzlich Sprache und Ton bekom-

men hätte; so, als ob die Stimme langer Vergangenheit unseres Volkes, wie sie meist nur, fast lautlos, aus bedruckten Blättern an unser inneres Ohr klingt, stark und lebendig uns umhüllte; als ob in den kindlich=freundlichen Symbolen des Sternsingers oder der drei Freudigen Stimmen des Raumes erklangen, des Kirchenraumes, der früheren Zeiten den Weltraum darstellte.

Herrmann ist in der Anordnung der Szenen in einem Punkte einem anderen Vorbilde gefolgt als Falckenberg. Er hat Tod und Höllenfahrt des Herodes vor die Anbetung der Krippe gelegt, was sich mit einigen leichten Aenderungen der Ueberlieferung gut tun ließ. Er hat damit auf eine für das alte Krippenspiel freilich sehr charakteristische Szene wie die Flucht nach Aegypten verzichten müssen. Aber er gewann gleichzeitig — statt der sonst die Krippenanbetung opernhafter wiederholenden Gloria — einen einheitlichen, weihnachtlichen Schluß, dem dann nur noch der schöne Epilog folgt, mit dem die „drei Freudigen“ „über Stern und Meer in die Ewigkeit“ auffahren.

Der älteste Oberammergauer Text

Anläßlich der Passionsspiele 1910 wurde ein Druck des ältesten erhaltenen Passionstertes von 1662 veranstaltet. Er stellt, wenn er auch schon 28 Jahre nach der Begründung regelmäßiger Passionsaufführungen in Oberammergau niedergeschrieben wurde, natürlich keine irgendwie ursprüngliche Fassung, sondern nur eine verhältnismäßig späte Redaktion dar; ebenso wie der wahrscheinlich sehr ähnliche, verlorene allererste Spieltext von 1633, der aus zwei wesentlich älteren Passionsdramen, dem anonymen Manuskript aus dem Kloster Sankt Ulrich und Afra und der Augsburger Meisterfinger-Dichtung von Sebastian Wild, zusammengearbeitet wurde — die natürlich ihrerseits wieder auf eine Reihe älterer Vorlagen, zum Teil lateinische, zurückgehen. In diesen, weit in die Zeiten hinabreichenden Zusammenhängen scheint mir die Bedeutung des Buches zu liegen, wie die der Oberammergauer Veranstaltung überhaupt. Hätten wir es bei diesen Passionsspielen mit einer von Anfang an vereinzelt, irgendeinem religiösen Sondergeiste entsprungenen, Schöpfung zu tun, so könnte unser Interesse für Aufführung und Text sehr viel geringer sein. Aber

Die Vereinzeltheit der Erscheinung beruht ja lediglich in der durch mannigfache Zufälle gerade allein in Oberammergau bewirkten Hinüberdauer einer einst allgemeinen Uebung, die andern Orts sonst der sich wandelnden Zeit zum Opfer fiel. Und wir haben Grund, solch ein durch die Gunst merkwürdiger Umstände am Leben erhaltenes Stück unserer Vergangenheit zu achten und gründlicher kennen zu lernen, als etwa sein in vielem bezweifelbarer Kunstwert allein rechtfertigen würde. Unter diesem Gesichtspunkt ist die durch Georg Queri besorgte Herausgabe des alten Textes durchaus gutzuheißen. Zwischen ihm und der heutigen Fassung, die sich in mancher Beziehung wieder näherstehen, liegt noch eine in ihrer barock-allegorischen Behandlung des Stoffes ohne Weiterwirkung gebliebene Bearbeitung von 1750, aus der die Einleitung interessante Proben mittheilt. In ihr traten Verzweiflung, Tod, Neid, Geiz, Sünde in persona auf und belebten mit allegorischem Humor die Szene. Die Verzweiflung überreichte etwa, als Judas den Selbstmordentschluß ausspricht, ihm selbst den Strick:

„Zu diesen wünsch ich dir Will glich
Und überreich dir diesen Strickh.“

Satan mit Gehilfen — und mit ihnen manches Teufelswesen, das für die Zeit des siebzehnten Jahrhunderts nicht ganz so spaßig gewesen sein mag wie für heutige Leser — ist (wenn schon nicht so reichlich wie in der barocken Fassung!) auch in dem Haupttext des vorliegenden Buches genugsam verwendet. Er hat — und damit cha-

rafterisiert sich die stellenweis erhaltene köstliche Naivität des Spiels am besten! — gleich nach dem Prologe aufzutreten und dem versammelten Publiko einen Brief Luzifers zu verlesen: darin werden die Zuschauer freundlichst ersucht, das dem Teufel unangenehme Christus=Spiel durch Unruhe, Unzucht, Schwätzen, Lachen, Spotten und Fastnachtszoten zu stören, wofür ihnen Luzifer verspricht, allen dereinst ein milder Höllenfürst zu sein . . .

Ein Drama Marlowes

Die Tiecksche Bildungsnovelle „Dichterleben“, welche den Menschen Shakespeare darzustellen sucht, ist im ganzen für uns nicht mehr lebendig und interessant. Der fesselndste Teil des Werkes — von dem auch auf uns noch Wirkung ausgeht, obschon die Mittel der Darstellung etwas handwerksmäßig sind — ist die Beziehung zwischen Marlowe und Shakespeare, bei deren Schilderung Tieck das ästhetische Verhältnis zweier Lebenswerke in das Verhältnis zweier Charaktere zueinander verwandelt, wozu ihm die Ueberlieferung einige Züge an die Hand gab. Die innere Vernichtung, die Marlowe vor einem Werk Shakespeares — es ist „Romeo und Julia“ — erlebt, ist zwar sehr aus der ästhetischen Perspektive des neunzehnten Jahrhunderts gesehen, und wir fühlen beim Lesen, daß Tieck statt der befangen-zeitgenössischen Menschen eigentlich literarhistorische Gestalten vor dem Auge hat. Aber wir lesen doch mit Vergnügen, weil hier wirkliche Erkenntnisse über die besondere Schöpfung Shakespeares gegenüber seinem Zeitniveau und dem Stil seiner Vorgänger (die ebenso in seinem Werk ausgeprägt und von seinem

ganz persönlichen Teil im Bewußtsein der Menge nicht unterschieden sind!) zu Worte kommen.

„Welche Tragödie!“ ruft da Marlowe aus. „Schon in den ersten Auftritten diese Wahrheit und Natur, dieser seltsame Eigensinn, Sache und Charakter gerade so und nicht anders aufzufassen, und alles durch den glänzendsten Wiß zu verbinden; dann die Leidenschaft selbst, die Poesie der ernstesten Szenen, die Liebe und alle ihre Gefühle räthselhaft, wundervoll, wie volles klares Mondlicht über Feld, Wief' und durch den Wald, alles bis an die Grenze der äußersten Möglichkeit getrieben, und dann wieder so gelinde in die ebene Bahn der Wahrheit, des Natürlichen und Gewöhnlichen zurückgeführt, um von neuem durch Wunder zu erstaunen . . . Wo der Selige nur in unserer düsteren Sprache diese lichten Töne gefunden hat? Wie ihm nur die fernsten, ungewöhnlichsten und bedeutksamsten Worte wie gehorsame Kinder entgegenlaufen . . . Wie Schmerz und Lust verbunden war, wie das Gemeine mit dem Edlen kontrastierte und eins damit wurde, indem es sich gegenseitig bedingte und erklärte, wie der Uebermut des Lebens, Leichtsinns, hohe göttliche Leidenschaft und flügelnde Vernunft und Uebereilung endlich alle, alle, wie auf dem Wege der Vorsehung, in das Grabgewölbe geführt werden . . . ich habe eine Tragödie, ich habe die Liebe dargestellt gesehen; wonach meine Träume im ängstlichen Schlafe rangen, ist in die klarste Wirklichkeit getreten.“

Was Marlowe hier an Shakespeare rühmt, ist offenbar das, was Tieck an Marlowe vermißt und worin er

den großen Schritt Shakespeares über seine Vorgänger hinaus sieht. Auch uns wird Marlowe zunächst die Bedeutung haben: ein Ausgangspunkt für Shakespeare, ein Maß für Shakespeare zu sein. Hofmannsthal hat sehr recht, wenn er es einen fruchtbaren Gedanken an Shakespeare nennt, eine Tragödie von Marlowe neu zu übersetzen; und wenn er mit diesem Worte der Uebersetzung des „Eduard II.“ von Alfred Walter Heymel ihre besondere Bedeutung zuerkennt.

Nun erlebt man beim Lesen „Eduards II.“ beides ganz gleich stark: wie unendlich nah und wie unendlich fern das Werk Shakespeares steht, wie weit schon der Abstand etwa zur frühesten der Königs-Historien, „Heinrich VI.“ ist und wie dann wieder das Herz einer dieser (durch Wiederholung und Sichgleichbleiben auseinandergedehnten, ich möchte sagen: wie auf gotischen Bildern nach der Länge hier verzeichneten!) Gestalten, dieser Eduard, Warwick, Lancaster, genau schon im gleichen, stolzen und großen Rhythmus schlägt wie das Herz der Lords in den Tragödien Shakespeares, und genau so gewaltige Worte findet wie bei ihm.

Während man noch eben unter dem sich wiederholenden Zurückrücken der Handlung vor längst überschrittene Schwellen seufzt oder mit Erstaunen sieht, wie willkürlich der Dichter mit der äußeren Machtssituation des Königs wechselt und umspringt, so daß einmal der König Gebieter, einmal Knecht ist, ohne daß solch ein Umschwung deutlich vorbereitet würde — fühlt man plötzlich das ganze Wesen der beiden unföniglichen Königsgestalten

mit dem tiefen Königsbewußtsein, Heinrich VI. und seiner herrlichen Steigerung: Richard II., in Eduard so vorgebildet, daß man die Schöpfung dieses Typus ganz Marlowe zusprechen möchte. So wird unser Eindruck von Marlowe durch Shakespeare vertieft, erhöht — aber auch schwankend, unsicher, uneinheitlich gemacht. „Eduard II.“ könnte so sehr ein unreifes, aber schon großartiges Jugendwerk Shakespeares sein, daß wir Gefahr laufen, das Geschaffene überall in Shakespearesche Vollendung umzusehen; oder: etwa als Entwurf zu Shakespearescher Weiterführung und Vollendung zu betrachten, was in sich eine ganz ausgetragene, hart gestaltete Schöpfung einer anderen Art ist.

Der Sprachgeist, der hier am Werke ist, scheint — bei etwas geringerer Bewegungsfähigkeit vielleicht — deutlich derselbe, der über Shakespeare waltete. Wobei allerdings nicht zu vergessen ist, daß die treffliche Uebersetzung Heymels, die die Rauheiten des Originals mit Liebe für den wilden, großen Dichter nachbildet, doch stark an Schlegel orientiert wurde — was gewiß kein Vorwurf ist, da die Schlegelsche Shakespeare-Sprache ja selbst auf unsere bedeutendsten nachklassischen Originaldramen eingewirkt hat!

Als Probe ein paar Stellen aus dem sprachlich schönsten Teil des Werkes, den Szenen des gefangenen Eduard, die — sogar mit dem Anklingen mancher Bilder — deutlich an die entsprechenden Auftritte bei „Heinrich VI.“ und „Richard II.“ erinnern:

Der Bürger Schmerzen sind gar bald gestillt,
Scholz, Gedanken zum Drama

doch die der Könige nicht. Der wunde Hirsch
rennt um ein Kraut, das seine Wunde schließe;
doch klappt das Fleisch dem königlichen Leu'n,
reißt er und rauft es mit der grimmen Pranke,
und außer sich vor Wut, daß niedre Erde
sein Blut soll trinken, bäumt er sich gen Himmel:
so steht's um mich . . .

Wie völlig jetzt ist doch mein Geist vernichtet!
Doch was der Himmel will, ich muß gehorchen:
Hier, nehmt den Reif und Eduards Leben auch.
Zwei Könige Englands kann's zugleich nicht geben.
Doch halt — laßt bis zur Nacht mich König sein,
daß ich aufs Funkeln dieser Krone starre,
mein Auge soll sein letztes Labjal haben,
mein Haupt die letzte Ehre, die ihm ziemt,
und beide verlieren gleich ihr gutes Recht.
Schein' immerzu, du Sonne, hoch am Himmel,
laß nie die stille Nacht dies Land besitzen,
steht still im Lauf, ihr Uhren dieses Weltalls,
ihr Mond und Jahreszeiten all, bleibt stehn,
daß ich noch König bleib' des schönen Englands!

Wie Shakespeare in seinen frühen Königsdramen
schließt sich Marlowe bei der Gesamtanlage des Stückes
dem weitläufigen Programm der Geschichte an, ohne die
Geschehnisse und Handlungen irgendwie zu vereinheitli-
chen oder dramatisch zu konzentrieren. In der Tat gibt
der kurze Abriss über Eduard II., den man einer Ge-
schichtsübersicht entnimmt, ebensogut auch den Inhalt
des Dramas: „Unter der Regierung des schwachen Kö-

nigs Eduard II., der sich von seinen Günstlingen leiten ließ, fanden mehrere Aufstände der englischen Barone statt, welche mit Gewalttaten gegen jene Günstlinge endigten. Seine Gemahlin Isabella, Tochter des französischen Königs Philipp IV., verband sich zuletzt mit Mortimer, ihrem Geliebten, um ihren Gemahl vom Throne zu stoßen. Dieser wurde ins Gefängnis gebracht und starb dort auf jammervolle Weise. Sein Sohn, König Eduard III., ließ, sobald er die Volljährigkeit erlangt hatte, Mortimer hinrichten und seine Mutter, die Königin, auf ein einsames Schloß bringen.“

Auch in Shakespeares „Heinrich VI.“, der zu Marlowes „Eduard II.“ in allen Punkten die nächste Beziehung hat, ist das Hinundher der ziemlich äußerlichen Handlung, die ohne klare Richtung vor- und zurückschwankend verläuft, ermüdend und lähmt das Interesse. Aber bei Shakespeare ist doch auch in „Heinrich VI.“ schon der Sinn dafür vorhanden, daß bei einer Handlung, die um Macht und Einfluß geht, die erste Bedingung für Erregung gespannter Teilnahme ein Andeuten und dann ein Festhalten oder aber ein sichtbares, begründendes Verändern der Machtverhältnisse ist, innerhalb deren die Handlung sich vollzieht. Dies Moment der klaren Deutlichmachung einer realen Situation fehlt bei Marlowe noch fast völlig: einmal muß der König gleich tun, was die Barone wollen, das andere Mal sind sie in seiner Hand, ohne daß wir die Gründe für solchen Wechsel so empfinden, daß eine dramatische Spannung entstehen könnte. Eben beruft der König seinen Günstling und Lieb-

ling Gaveston zurück, obschon er wissen sollte, daß er gleich wieder wird in seine Verbannung willigen müssen: denn an seiner Machtlage ändert sich bis dahin schlechterdings nichts, und den Widerspruch seiner Barone mußte er vorauswissen — waren es doch dieselben, die einst mit für Gavestons erste Verbannung gesorgt hatten.

Mit diesem Vernachlässigen einer deutlichen äußeren Situation, die offenbar in Marlowes dramatisch-theatralischer Vorstellung nicht existierte, hängt es eng zusammen, daß auch die dramatischen Figuren nicht auf sie Rücksicht nehmen können und also nicht in dem Sinne, wie dies uns im Drama notwendig scheint, klug und überlegt handeln, sondern das, was sie vorhaben, ohne langes Besinnen ziemlich plump und offen in Szene setzen. Die Marloweschen Menschen handeln immer so, als täten sie alles nur, um die Gegenspieler brutal herauszufordern und hervorzulocken, so wie bei Shakespeare nur die Bedienten, die den anderen einen Esel bohren, oder Helden, die eben geradezu einmal die Absicht haben, durch ihr Tun den anderen zu reizen.

Wenn Eduard sofort und auffällig den Gaveston zurückberuft und ihn mit Ehren geradezu überhäuft, ohne daß er ihn gegen die Macht der Barone dann halten kann, so entsteht der vom Dichter sicherlich nicht beabsichtigte Eindruck, daß der König sehr töricht handelt: seinen wahren Sinn und seine Absicht jeden so merken zu lassen. Wie ist dergleichen bei Shakespeare verhüllt, langsam entwickelt, gesteigert und damit durch und durch voll Spannung gegeben! Denn wir urteilen so: die Menschen im

Drama müssen mit tauglichen Mitteln und zumindest mit dem Durchschnittsmaß an Klugheit ihr Handeln vollziehen; daran darf es nicht fehlen. Uebermacht werdender Verhältnisse oder des Schicksals erst darf es sein, die ihre nach menschlichem Ermessen sinnvollen Unternehmungen zerwirft. Dies: die Deutlichmachung greifbarer Machtverhältnisse in Festigkeit und in Wandlung, als Hintergrund und als dramatisches Thema, und die Einführung kluger Ueberlegung als einer Kraft, die das Drama vieltalig, gesteigerter, spannungsreicher macht, ist ein großer Schritt Shakespeares über Marlowe hinaus. Vom Handeln der Marlow'schen Gestalten geht der Eindruck plumper, blindlaufender Naivität aus, der durchaus nicht darin beschränkt ist, wie der Dichter die Charaktere erschaut, sondern lediglich darin, daß er nicht eine Situation zu geben wußte, in der ihnen ein überlegtes Handeln überhaupt möglich wurde. Wo sie Gefühle oder Gedanken aussprechen, wo die ethische Seite des Charakters, Troß, Standhaftigkeit, Edelmut hervortritt, ist der Eindruck sofort der starker, großer Menschen. Ja, wo es nicht auf den Sinn der Gesamthandlung ankommt, haben sie sogar einen recht ränkevollen, schlauen Verstand, wie Mortimer z. B. bei dem Todesbefehl, in dem er ein Komma wegläßt, wodurch der Befehl auch das Gegentheil heißen kann.

An dem für uns hier geringeren dramatischen Interesse, als es Shakespeare sofort erweckt, hat aber nicht nur das eben Genannte schuld. Eine, im Vergleich zu Shakespeare sehr bemerkenswerte, szenische Kargheit

kommt hinzu. Sie ist zunächst in der ziemlich einförmigen äußeren Handlung begründet, die sich eigentlich immer nur um Verbannung, Rückberufung, Wiederverbannung des Günstlings Gaveston und dann ähnlich um dessen Nachfolger Spencer dreht und in der an und für sich keine sehr starken Einzelszenen zu liegen scheinen. Es kommt ein stilistisch=zenisches Moment hinzu: Marlowe legt selten auf starke äußere Vorgänge und Bewegungen so viel sich steigernden, gewissermaßen das äußere Geschehen jagenden und tragenden Dialog, wie wir es gewohnt sind, und wie es schon Shakespeare tat.

So bleibt bei der Lektüre zunächst manches als Vorgang eindrucklos, was sich freilich auf der Bühne durch kluge Regie stärker hervorheben läßt. Das gilt z. B. von dem Moment in der Thronsaalszene, wo Gaveston, der neben dem König sitzt, vom Thron herabgerissen, dann hinausgeführt wird. Eigentlich nur in den beiden Auftritten der Kronabforderung und der Ermordung des Königs, die die Höhepunkte des Werkes sind, ist das uns geläufige Verhältnis von Wort und Geste erreicht. Entsprechend sind die menschlichen Beziehungen der Gestalten untereinander, z. B. des Königs und der Königin, der Königin und Mortimers so karg und knapp behandelt, fast nur angedeutet, daß sie unser durch Shakespeare gerade hier sehr verwöhntes Interesse nicht wachrufen. Man braucht neben Mortimer und der Königin nur die Namen Suffolk und Margarete zu nennen, um den Abstand zu empfinden.

An all diesen Eindrücken geprüft, scheint die bittere

Selbsterkenntnis, die Tiedt Marlowe über sein Verhältnis zu Shakespeare in den Mund legt, berechtigt. Und doch wird man das Gefühl nicht los, daß der Vergleich dem präshakespeareischen Gedicht unrecht tut, tun muß. Ohne die Blendung durch Shakespeare würden wir hier sehr große und wahrscheinlich andersartige Wirkungen sehen, die wir jetzt nur ahnen können: Männer, Persönlichkeiten, die nur wilde Kraft und dunkler, verhüllter Wille sind, den Rieckengestalten des alten Epos verwandt; groß und bei aller plumpen Offenheit arglistig. Einen Hauch dieser Wirkung empfängt man, wenn Mortimer und Lancaster dem König ihre trotzigen Wahlsprüche nennen:

M o r t i m e r :

Ein stolzer Zedernbaum in voller Blüte,
in dessen Wipfel Königsadler hausen,
in dessen Borke jedoch der Wurmfraß auftriecht
und bis zum höchsten Ast emporgelangt,
das Motto: *Aeque tandem!*

L a n c a s t e r :

Der meine ist schlichter noch als Mortimers:
Plinius erzählt von einem Flügelfisch,
den all die anderen Fische tödlich hassen,
der drum verfolgt zur Luft die Zuflucht nimmt.
Kaum fliegt er auf, erscheint ein richtiger Vogel
und faßt ihn: diesen Fisch, Herr, nehm' ich
als Devise. Das Motto heißt: *Ubique mors est!*

Welche Freude an der Form in der Drohung tritt hier hervor! Ähnlich muß die Wirkung mancher Stelle gewe-

jen sein, bei der wir sie nicht mehr erkennen können. Doch ist es wohl überhaupt vergebene Mühe, uns die Gefühle vorstellen zu wollen, die diese Dichtung als solche zu ihrer Zeit erweckte. Eher können wir von ihrer Wirkung etwas erfahren, wenn wir sie vom Schauspieler aus ansehen, wenn wir uns nach den Möglichkeiten fragen, die der Schauspieler in diesen Rollen hat, interessant zu sein. Dabei ergibt sich sofort eine außerordentliche naive Freude am einfachen, ungebrochenen Menschen an sich als Basis des Werkes in seinem Publikum. Dieser Freude hatten die Darsteller zu genügen. Dazu diente das Drama. Dazu bot es volle Gelegenheit. Szene für Szene konnten die Schauspieler das wilde Wesen dieser Menschen vor ihr Publikum hinstellen und durch Leidenschaften führen; konnten stark, mächtig, groß sein. Wie ist doch selbst der schwache Eduard fest in seiner Liebe zu Gaveston, zäh und im Grunde ungebrochen.

Daran freuten sich, daran richteten sich ihre Zuschauer auf. Wildes Leben schüttelte vor ihnen seine Locken und stellte sich in Pomp und Pracht dar, die jeder als Größenwunsch und Tatraum in sich trank. Wahrlich, nichts Geringses! Aber es ist die Schicksalskritik dieses Werkes und der Beweis, daß es nicht das höchste Genügen bot: neben ihm stand schon die größere Erfüllung, vor der es versank. —

Die Opferung des Gefangenen

Am 19. Januar 1856 fand in Guatemala eine merkwürdige Aufführung statt. Der dort als Administrateur ecclésiastique des indiens de Rabinal stationierte französische Priester Abbé Brasseur — dem einst, als er fünfzehn Jahre alt war, Schriften über Mexiko und die Ruinen von Palenque in die Hände fielen, und dessen Traum es von da an blieb, das alte Kulturland der Azteken zu sehen — hatte sie sich erbeten. Zum Dank für die Heilung eines alten Indianers spielte man ihm nach dreimonatiger Vorbereitung an jenem Tage ein Indianer-Tanzschauspiel vor, dessen Text Brasseur aufzeichnete und mit Sprachstudien über die Queché-Sprache als „Drame de Rabinal-Achi“ (es hätte nach dem Helden richtiger heißen müssen: „Drame de Queché-Achi“) 1862 in Paris herausgab. Die seltsam herbe, große, urtümliche Poesie dieses, wohl nicht lange vor der spanischen Eroberung Guatemalas entstandenen und seit Brasseurs Aufzeichnung längst vergessenen, dramatischen Gedichtes wurde von Eduard Stucken wieder entdeckt. Er hat es übersetzt und bearbeitet — nach der Darlegung seines Nachwortes: um große Längen gekürzt, wie die, liturgischem

Gebrauch entsprechende, Wiederholung der ganzen Frage oder vorangegangenen Replik in jeder Antwort, um ermüdende Szenen, hat auch Umstellungen vorgenommen, aber nirgends Eigenes hinzugefügt. Er hat mit dem ihm angeborenen Geist für den Mythos, für Frühzeiten, für die unzusammengesetzte Schönheit des Strengen, Archaischen und mit dem starken Rhythmus übersetzt, der seinen Vers auszeichnet. Der Rhythmus ist in der Prosa dieser langen, leidenschaftlich sich steigernden Repliken, deren zwei manchmal eine ganze Szene bilden, nicht minder ausgeprägt als in Stuckens Vers. Man könnte, möchte ich glauben, diese Prosa mühelos in rhythmisch geschlossene Zeilen umbrechen, in deren jeder eine Steigerung des Tons, ein Spielen der Leidenschaft ist, ein Höhepunkt; man glaubt die Pausen der Sprechenden zu hören, Atempausen oder noch mehr: seelische Pausen, in denen das Wort einen Augenblick wirken, eindringen soll in den Hörenden, diese Wirkung genießen werden soll von dem Sprechenden. Das ist starke, lebendige Dramatik im Wort. Und dabei ist dieser Rhythmus andererseits offenbar etwas Kultisches, Liturgisches, eine unverletzliche, ehrwürdige Form, der Schritt einer symbolischen Handlung, in der jeder Naturalismus erloschen ist. Diese Verwobenheit des Starren, Unbeweglichen, Heiligen und der sich mit ihren kurzen, stoßweisen Atemzügen ihm einfügenden, verhaltenen Leidenschaft ist etwas Wundervolles. Die Musik, zwei Trompeten und eine Trommel, die mit melancholisch-dumpfer Feierlichkeit die uralten Melodien zu den Tänzen und den Reden des Heldenstückes ertönen ließen,

mag im Original den Rhythmus besonders betont haben. Daß es nicht ein nur im Deutschen durch Stucken den Reden verliehener Rhythmus sein kann, beweist sich durch seine Nähe zu den hervorbrechenden Vorstellungsbreihen und Gedanken. Wie in den Psalmen schreitet die Rede meist in Bilderpaaren vor, in zwei gleichgerichteten Vorstellungsbreihen: „Wohlan denn, bereitet mir den Sitz, bereitet mir den Thron . . . nicht mich würde man dort dem Winde aussetzen, nicht mich würde man der Kälte aussetzen.“ Darin, daß die Uebersetzung den Gedankenbau, den sie vorträgt, rhythmisch ausdrückt, liegt die Gewähr, daß die, ich möchte sagen: anapästische Prosa Stuckens und wirklich das durch die französische Mittlerübersetzung hindurch gesehene Original gibt.

Das tragische Tanzschauspiel, das Stucken „Die Opferung des Gefangenen“ nennt, behandelt das Abschiednehmen eines vom Feinde gefangenen Königssohnes von allem Schönen im Leben in einer Reihe, von stolzem Dialog unterbrochener, symbolischer Tänze. Es hat seelisch etwas Verwandtes mit dem Ehrengang vor einem blutigen Zweikampf und läßt die alte Urvölkersitte anklingen, daß ein Häuptling dem zum Tode bestimmten vornehmen Gefangenen die eigene Tochter zum Weibe gab bis zum Tage der Hinrichtung. All die Dinge, die der Gefangene „als höchste Zeichen seines Todes“ fordert und erhält, geben der Handlung den Charakter einer Vermählung des Sterbenden mit der Fülle des Lebens. Dann fällt er durch die Krieger, welche die Adler und die Jaguare genannt werden.

Amphitryon

Es ist unbewiesen, aber wahrscheinlich, daß Molière, als er den alten Amphitryonstoff bearbeitete, unter dem Himmelsgott Jupiter, wenigstens in Umrissen, einen glänzenden Mann seiner Tage gesehen hat. Zumal in der letzten, in allen Bearbeitungen peinlichen, Szene des Stücks, in der sich Jupiter zu erkennen gibt! Der Gott, der da in Barockprunkrüstung „se perd dans les nues“, nachdem er dem betrogenen Ehemann billigen Trost gespendet, erscheint durchaus als eine Apotheose des „roi soleil“ — nach einer seiner ausgeprägtesten Seiten hin. Diese Verherrlichung entspräche ganz der direkteren und nüchterneren am Schluß des Tartuffe. Jedenfalls hat Molière den Jupiter keineswegs göttlich, sondern als einen Großen dieser Welt empfunden und damit aus der Empfindung heraus geschrieben, die der Zuschauer vor der Bühne dem Stoff gegenüber immer haben wird; und hat einen Takt bewiesen, der, soweit es bei der bedenklichen Fabel möglich ist, auf die Unverwirrtheit des Gefühls im Zuschauer Rücksicht nimmt, einen Takt, auf den uns Kleist durch Verstöße gegen ihn nachdrücklich aufmerksam macht.

Molière läßt Alkmene im ganzen dritten Akt nicht mehr

aufzutreten, läßt den Amphitryon nach Jupiters Enthüllung gänzlich schweigen und gibt dem Diener Sosias, der die Glückwünsche für die göttliche Begnadigung verlegen abwehrt, einen Epilog, der sich durchaus mit den Gefühlen des Zuschauers deckt und wehmütig-spöttisch schließt:

„Mais enfin coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire:
Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire.“

Bei Kleist tritt an die Stelle dieser, der Komödie allein gemäßen, Einordnung Jupiters in den Kreis des Menschlichen, eine Steigerung des antiken, begrenzten Gottes ins Ueberpersönliche, Pantheistische; dem es entspricht, daß die Handlung zum Symbol wird des schönen Traumes von der Gottessohnschaft hoher Menschen. Ein so feierlicher wie schmerzlich-weicher Ernst legt sich von der Mitte des zweiten Aufzugs an über die Handlung; von der fünften Szene, die Kleist ganz frei geschaffen und durch das neue Motiv von der, im Schmuckgeschenk des angeblichen Amphitryon plötzlich erschienenen, Initiale Jupiters vorbereitet hat. Kein religiöse Gefühle, die mit der Komik nicht mehr zusammenklingen, werden geweckt und prallen gleich auf die von Kleist seiner halben Enthüllung Jupiters abgewonnene, glänzend parodierende Szene, in der der Tölpel Sosias von seinem Weib als Apollon angebetet wird. Jetzt ist keine Einheit mehr. In dem das überästhetische, unmittelbar und nicht nur im

Bilde erlebte, religiöse Gefühl die Umgrenzungen der Gestalt des Jupiter zerstört, wird der Ablauf des ästhetischen Vorgangs in uns fortwährend unterbrochen. Unser Raumgefühl versagt und wird von Schwindel erfaßt, wenn in dem Geschehnis vor uns plötzlich der weiteste Hintergrund zum nächsten Vordergrund wird. Vielleicht hat nirgends mit so wundervoller Gewalt der lyrisch=pantheistische Dichter ein Drama zerstört. Aber er hat es zerstört. Und quälend unwahr sind selbst im Munde des besten Schauspielers die schönen, ganz pantheistischen Verse Jupiters, mit denen er dem Amphitryon antwortet auf dessen „Wer bist du?“:

„Amphitryon . . .

Argatiphontidas und Photidas,

Die Kadmusburg und Griechenland,

Das Licht, der Aether und das Flüssige,

Das, was da war, was ist und was sein wird.“

Ich halte die verschiedenen Versuche, den Kleistschen „Amphitryon“ der Bühne zu gewinnen, von denen ich vor Jahren den in München gemachten sah, für mißlungen. Wir müssen zum Original zurückgreifen, wenn wir den „Amphitryon“ auf die Bretter stellen wollen. Das hat in ganz unvergleichlicher Weise Fritz Kumpf mit seiner Bearbeitung getan, die mehrfach, besonders vortrefflich am Schauspielhause zu Düsseldorf, gespielt wurde. Sie schließt sich dem Geiste des Originals, wie vielfach auch seinem Text, eng an und hat auf der Bühne vor dem viel größeren Kleistschen Versuch beträchtliche Vorzüge. Es

gilt von ihr dasjelbe Lob, das man Molière zollen muß. Sie hält die beschwingte Idee innerhalb der vom Stoff gezogenen Linien zurück und erreicht eine fast reine Wirkung. Und auch: eine sehr volle. Ich war, als ich das Buch zur Hand nahm, gespannt, ob die köstlichen lebendigen Eindrücke, die ich von der Düsseldorfer Aufführung empfing, nicht etwa zum größten Teil nur einer wirklich glänzenden Darstellung zuzuschreiben waren. Und ich fand, daß der Kumpfsche Text jener Aufführung völlig kongenial ist. Friß, sprudelnd, witzig, immer gewandt und leicht ist der im Faustvers geschriebene Dialog gehandhabt, vom ersten Wort des lustigen Vorspiels bis zum „Man schweigt sich aus“ der Schlußreplik. Und damit hat der Uebersetzer, der Molières Gestaltung ganz beibehielt, das geleistet, was für ein volles Gelingen allein nötig war. Ich möchte diesen „Amphitryon“ dem eisernen Repertoire der deutschen Bühne zuweisen.

Pocci's Komödien

Durch die Mischung des Trivialen, Alltäglich-Gewöhnlichen mit dem Grausigen, Gespenstischen wird bei E. Th. A. Hoffmann, als eine Wirkung des Kontrastes, eine starke Steigerung der spukhaften Elemente erreicht. Zur Benutzung dieses Gegensatzes, die schließlich fast klare äußere Technik wurde, kam Hoffmann aus seinem lebhaftesten Gefühl für das unter der Hülle des Harmlos-Alltäglichen nur schlecht verborgene Dämonische, Unberechenbare alles Lebens. Einen ähnlichen ästhetischen Widerstreit der Vorstellungssphären nutzt Raimund in seinen Komödien aus; umgekehrt steigert er, der geniale schauspielerische Darsteller des sentimental-komischen Bürgerlichen, seine heiteren Rührungen durch die Folie einer etwas wienerisch angehauchten, übrigens moralisierenden, sehr ausgedachten und oft dürftigen Märchenwelt, die sich unter dem Auge des Lesers schon in Theater und Ballett verwandelt. Raimunds Nachfahr in dieser und anderen Beziehungen ist Franz Graf Pocci, dessen hundertster Geburtstag Anlaß gibt zu einer Auswahlausgabe seines „Luftigen Komödienbüchleins“, das im wesentlichen für das Münchener Marionettentheater des Papa Schmid um

1860 geschrieben wurde. Außer der Einwirkung Kai-
munds mag man in diesen kleinen Stücken auch noch den
Geist des Jahrmarktkasperls walten sehen, als dessen
„aufmerksamsten und teilnehmendsten Zuschauer“ sich
Pocci selbst einmal bekennt. Auch Tieck und die Romantik
überhaupt haben auf den Dichter Einfluß ausgeübt; so-
wohl mit der Stimmung ihrer „mondbeglänzten Zauber-
nacht“ wie mit der ironischen Färbung ihrer Empfindung.
Eine feine, geschmackvolle, wenn auch nicht sehr originelle
Dichterbegabung nahm mit Künstlersinn diese reichen Zu-
flüsse auf und gestaltete aus dem ihr Zugekommenen in
bescheidener Sphäre kleine hübsche Kunstwerke, die über
ihren wirklichen Wert hinaus Wert haben: dadurch, daß
sie die besten Werke dieser bescheidenen Sphäre sind. Da
sie für kindliche Zuschauer geschrieben wurden, denen so
Welt und Leben wie die mannigfachen Stoffe der Sage
und des Märchens neu und fast ganz nur stofflicher Reiz
sind, brauchte der Dichter auf nichts zu rechnen, als was
sich ihm immer von selber bot: die epische Spannung, das
einfache Wissen=wollen=wie=es=weitergeht. Dramatische
Wirkungen würden mit ihrem raschen Erzeugen erhöhter
Illusion wahrscheinlich auch zu der Marionettenwelt in
Widerspruch geraten sein. So gesellt sich dem Epischen
als Effekt nur noch das Komische bei, das eben entweder
aus dem Kontrast des Platten, Bulgären mit Märchen
und Zauber oder aus dem altbeliebten Durcheinanderwir-
ken von Darsteller und Rolle (dies entzückend im Vorspiel
zu „Laurin“!) und den anderen Nummern des Registers
niedrig=komischer Momente erzeugt wird. Sie werden ge-

tragen zumeist vom Kasperl Parifari, der, wie der Hanswurst der alten Komödie, meist als komischer Diener eines der Herren des Stückes der Handlung eingliedert wird.

Zur Hebbel-Säkular-Ausgabe

Nach dem Muster der großen Propyläen-Ausgabe von Goethe erscheint jetzt Hebbel ebenfalls in chronologischer Ordnung, unter dem Titel „Säkularausgabe von Hebbels sämtlichen Werken“. Es liegen bis jetzt vor: der erste Band „Wesselburen“, der die Jahre von 1829—1835 umfaßt, und der zweite, der die Arbeiten der ersten Hamburger und der Heidelberger Zeit (1835—1836) bringt. Schon ein erstes Blättern zeigt den Wert der chronologischen Anordnung deutlich. Wir wissen natürlich, daß Hebbel sein erstes großes Drama 1839 beginnt, und daß viel an lyrischen Dichtungen wie an erzählender und kritischer Prosa vorhergeht. Aber es ist uns noch nie so zum reinen Augeneindruck geworden, mit welchem Komplex von Arbeiten der große Dramatiker begonnen hat. In dem, was Hebbel bis zu seinem dreiundzwanzigsten Jahre schrieb, finden sich schon Novellen, die kaum hinter den späteren (allerdings auch nicht sehr bedeutenden) Erzählungen des gereiften Dichters zurückbleiben, finden sich einige seiner schönsten Gedichte (aus der Heidelberger Zeit, „Quellende, schwellende Nacht . . .“ und andere Nachtgedichte), ausgezeichnete Tagebuchbemerkungen, fluge, wenn auch

noch jugendliche, kritische Aufsätze, lebensvolle Briefe. Aber in den beiden Bänden, die so vielseitiges Schaffen spiegeln, steht außer zwei ganz unbedeutenden, zum Teil fragmentarischen, dramatischen Jugendlücken nichts Dramatisches. Hebbel notiert im Tagebuch nach der Vollendung der Novelle „Anna“ etwas über sein „dramatisch-episch in Erzählungen sich ergießendes Talent“. Die chronologische Ausgabe macht, ich wiederhole es, aus Wissenstatfachen unmittelbare Eindrücke. Das ist ihr großer Vorzug, der natürlich, für die Anfänge eines Dichters — bei denen noch die Werke wenig oder nichts, die Persönlichkeit des Dichters alles ist — sehr viel mehr ins Gewicht fällt als später, wo der Dichter hinter den vollendeten Werken zurücktritt.

Chastelard

Die große epische Exposition der Schillerschen „Maria Stuart“ ist das merkwürdigste Beispiel für das Unorganische und für die Wesenlosigkeit all jener erzählenden Stücke im Drama, durch die keine dramatischen Fäden hindurchgeflochten sind. Von der vergangenen Maria, deren Leben und Charakterbild da aufgerollt wird, ist nichts mehr im Stück; die Bereuende hat keinen der Wesenszüge der Sünderin mehr, weshalb uns der rückschauende Bericht nie lebendig wird. (Lebendig wird Erzähltes immer nur dann, wenn es sich dramatisch bestätigt!) Das ist der Riß: Schiller benutzt für die Handlung, insbesondere seines Gegenspiels, eine Exposition, die den Charakter seines Helden anders exponiert, als er ihn später darstellt; eine Exposition, die, eine Szene lang, den geschichtlichen Charakter für den dramatischen unterschiebt; eine Exposition, die ihm selbst offenbar bloßes Wort blieb (er nimmt sie später mit diesem Ausdruck Marias auf: „Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt . . .“) die, wenn das Machtdrama beginnt, verhallt ist und nicht mehr am unmittelbaren Eindruck mitweht.

Ein englisches Maria-Stuart-Drama, Swinburnes

„Chastelard“ (von Walter Unus im Blankvers gut verdeutschet), stellt diese frühe Maria, die bei Schiller nur noch wie ein Schatten in die Exposition hineingeistert, als dramatische Mittelgrundsfigur dar. Es ist das erste Stück einer Trilogie, die von Swinburne sehr jung begonnen wurde. Ohne die Kenntniss der beiden andern Teile der Dichtung („Bothwell“ und „Mary Stuart“) wird man gut tun, das Urtheil über dies ziemlich wortreiche, zuständige oder übergangslos bewegte, hier und da plötzlich von einer lyrischen Schönheit erstrahlende Liebesdrama — „Ich wollt', die Welt wär' ganz aus Schlaf geschaffen und Leben nur aus Liebe und aus Lüge“ — nicht abzuschließen; besonders natürlich bezüglich seines Wertes als Exposition für eine, wer weiß: starke Steigerung und gewaltige Katastrophe. Begebenheiten und Charakterzüge, die hier mit Breite die Handlung stören, ohne für das Ergebnis des Chastelard=Trauerspiels wichtig zu sein, haben vielleicht eine gleichzeitig freiere und vollere Entwicklung der Anschlußdramen ermöglichen sollen. Ich glaube freilich nicht, daß es so ist; glaube nicht, daß der lyrisch=balladisch berührte Dichter dieses Werkes, der sich in einen weichen Troubadour und eine haltlos=unklare Königindirne oder in das sagenhaft=altfarbige schöne Bild der adeligen schlanken, die Königin bedienenden vier Marien im Turmzimmer von Holyrood ergießt, hier an sich gehalten hat, um dramatisch zu steigern; und ich glaube nicht, daß der Maria=Stuart=Stoff groß genug ist, um drei Tragödien zu füllen. Schiller entsinnlichte die Maria und gab ihr einen Hauch von Sentimentalität, die frei=

lich von der steten Größe seiner Persönlichkeit in Schach gehalten wird. Er fand im Stoff die Katastrophe — aber er unternahm nicht die mögliche dichterische Aufgabe den sinnlichen Jugendreiz, die Sünde der Maria darzustellen und mit dem tragischen Untergang zu verweben. Swinburne strebt dem offenbar zu. Er wendet große dichterische Kräfte an das Ziel, die Gestalt einer Liebeskönigin wandeln zu machen. Nicht nur mit entrollter Frauenpsychologie (die meinem Gefühl nach ein wenig des deutenden, stilisierenden Zeichenstrichs entbehrt und gelegentlich wie zufällig-wirklich oder uncharakterisiert-lyrisch erscheint!) und mit dem Bilde der schönen Königin im Hofstaat ihrer Marien, das von weicher französischer Liebesballade umflungen ist; sondern vor allem durch die Art des Mannes, den er ihr hier zugesellt, des eigentlichen Helden dieses Trauerspiels. Chastelard ist der in Mariens Leben vielleicht nicht nur einmalige, schöne, ritterliche Sänger (Riz-zio!). Alles in diesem Manne ist in Liebe verwandelt, ist so ins Gefühl gebannt, daß er weder zu handeln noch zu wollen vermag. Gefangenschaft und Tod schreiten auf ihn zu. Nicht nur, daß er ihnen in der Traumlähmung, die über ihm liegt, ruhig stillhält — er vermag sie, in der starren Gebanntheit auf das einzige, in sich kaum zu Vorstellungen werden zu lassen. Ein Motto steht dem Stück vor von einem Eiland, „wo sehr grausame Weiber sind und sehr böse von Natur: und sie haben köstliche Steine in ihren Augen und sind von solcher Art, daß, wenn sie einen Mann ansehen, töten sie ihn alsogleich mit ihrem Ansehen, wie der Basilisk tut“. Dies Motto trifft nicht

ganz. Das Töten dieses Blickes ist nebensächlich neben seinem Bannen, das wie Mond überm Meer die Flut des Gefühls so hochschwellen läßt, daß Gefühl allein Leben und Tat dessen wird, der unter diesem Blick liegt. Auf dieselbe Art wie Maria Stuart durch Chastelard ist Chastelard durch die Maria Beata, die ihn hingebend liebt, charakterisiert. Die andern Figuren, auch Darnley, sind — nicht durch die Bogenzahl ihrer Rolle, sondern die mangelnden scharfen Striche — nur Statisten, Diener des Dichters.

Von Tragik ist in Chastelards Schicksal nichts. Seine Gefangennahme und seine Hinrichtung berühren kaum schmerzlich — so innerlich versöhnt ist er damit. Aber hier mag die Frage offenbleiben, ob dieser Chastelard vom Dichter tragisch beabsichtigt ist, oder ob Swinburne, wie es die vorletzte Replik des Stückes anzudeuten scheint, mit ihm nur das Vorspiel von Marias Hinrichtung und also ein Expositionsmoment geben will, das als Voraussetzung, nicht als Lösung, als zufällig, nicht als endgültig, peripherisch, nicht im Herzen der Persönlichkeit erlebt werden soll.

Der König Kandaules

Hebbel schreibt im Mai 1854 an Siegmund Engländer: „Was mich betrifft, so werde ich bis zum nächsten Herbst eine Tragödie haben, die sich ganz für das Théâtre français eignen wird; aus einer uralten Fabel des Herodot hervorgesponnen, abenteuerlich bunt in den Situationen, sich bis zum letzten Moment in der Handlung steigernd und dennoch griechisch einfach in den Charakteren, dabei knapp im Zuschnitt und rapid im Verlauf.“ Noch an anderen Stellen weist Hebbel auf diese Beziehung seines „Gyges“ zum französischen klassischen Drama, insbesondere zu Racine, hin. Das Gefühl, daß der Gygesstoff in etwas französisch sei, hat Hebbel nicht getäuscht. Aber die Behandlung Hebbels hat wohl nur äußere Berührungspunkte mit der Art der französischen Klassizisten.

Es ist nicht uninteressant, ein Gygesdrama, das jenseits der Bogenen entstand, und das Franz Blei in deutscher Umdichtung hat erscheinen lassen: den „König Kandaules“ von André Gide, mit Hebbels großer Tragödie zu vergleichen. Fraglos spricht die doktrinaire Keuschheit der Rhodope, die nur Idee, nirgends Empfindung ist, nicht

lebendig zu uns; aber sie wird als dramatisches Motiv dennoch wirksam verwendet, weil sie wenigstens als elementare Macht erscheint. Die Königin des Gide, die Nysfia heißt, hat nur noch einen recht schwachen Rest dieses Grundmotivs: nachdem sie zuerst, wenn auch mit einiger Verlegenheit, bei einem Gastmahl wüste Reden hat anhören müssen, wird sie dem Gyges von ihrem Gemahl nicht nur gezeigt, sondern, ohne daß sie es weiß, geradezu überlassen; wo denn keine allzu große Keuschheit nötig ist, um aus Rache über diese Verletzung den Arm des Gyges mit dem Dolche zu bewaffnen. Auch das Verhältnis des Gyges zum Kandaules ist ein ganz anderes als bei Hebbel: statt des hoheitsvollen jungen Griechen, der dem König eng befreundet, ihm innerlich ebenbürtig ist, hier ein armer Fischer, der erst alles verlor und dann in der Freundschaft des Königs, wie in den geschenkten Purpurgewändern, eine etwas merkwürdige Figur macht; in dem natürlich der tiefe Freundschaftskonflikt des Hebbelschen Gyges gar nicht möglich ist. Das Drama des Gide zeigt nicht wie das Hebbelsche einen knappen, festen Bau, in dem die Dinge in notwendiger Ursächlichkeit stehen: es ist wohl einheitlich, aber es ist episch, und eine Anzahl ziemlich physiognomielloser Nebenfiguren nehmen den Hauptgestalten den Raum zur eigentlich dramatischen Betätigung weg. Das Ringmotiv, das Hebbel mit höchster Kunst — sowohl dramatisch wie in bezug auf die Illusion — verwendet hatte, ist bei Gide in beiden Beziehungen höchst ungeschickt verwandt. Das Drama Gides zeigt sich in dieser Perspektive keineswegs als eine Bewältigung des Gy-

gestoffes; es benutzt die alte Fabel nur, um ein merkwürdiges Charakterbild zu zeichnen, den König Candaulus, der zu Recht allein im Titel steht.

Hier ist dem Dichter Gide ein Wurf gelungen, der zu einer gewissen Bewunderung zwingt; obschon Gide irrt, wenn er den Randaules ins Drama stellt. Es ist die Konzeption eines großen Romanciers. Es ist — wenn wir einen Augenblick die Form vergessen wollen, in der das Charakterbild gegeben ist — vielleicht ein neuer Mensch, der unter die literarisch festgehaltenen Gestalten tritt. Es ist die Verschiebung des Randaules, der den Neid der anderen brauchte, um voll zu genießen, bis zu dem modernen Typus, der in einer Art von geistigem Masochismus, im Genuße des anderen durch seine eigene Demütigung tiefer genießt. —

König Schrei

Den alten Satz, daß der Dramatiker um so besser sei, je weniger Schufte er zum Zustandebringen seiner Handlungen gebraucht, kann man getrost auf Dummköpfe, reine und idealistische Toren, auf Faselhänse und Schwächlinge ausdehnen. Sie sind gewiß alle ein schönes, heiteres Dekor und geben einem Stücke den Anschein höchster Natürlichkeit und Lebenswahrheit — aber der Dramatiker hüte sich, sie zur Bedingung einer Handlung zu machen. Das ergibt immer eine unsaubere Motivierung und läßt Lücken in der Kausalität: nur wenn das Drama auch zwischen klugen, nüchternen, festen Menschen unvermeidlich ist, packt es uns. Das ist ein dramaturgisches Merkmal, das wir auch dem ausgesprochensten Buchdrama gegenüber geltend machen. Eine breite, mit malerischem, dekorativem Blick angelegte, in der Ausführung interessant theoretisierende Dialogdichtung, der „König Schrei“ von Franz Dülberg, wird in ihrer künstlerisch-gedanklichen Gesamtwirkung dadurch fast völlig vernichtet, daß eine der Hauptfiguren ein vom Verfasser hin- und hergeworfener idealistischer Wirrkopf und Schwächling ist; daß ebenso seine Gegenspielerin von ganz vagen und unkla-

ren Ideen geleitet wird, und doch das Wollen fast keiner der Gestalten — selbst der vom Verfasser als nüchtern und sachlich beabsichtigten — in klares Wort gefaßt wird. Man wird mir vielleicht einwerfen, daß das im Leben ebenso sei. Gerade aber deshalb ist es im Drama schlecht! Das Stück Dülbergs spielt in einem ganz phantastischen, aber modernen Staat „nördlich von Griechenland“. Die kulturellen Verhältnisse, die dort herrschen, sind als symbolische, vereinfachte, ins Aesthetische übersezte Abbilder unserer Kultur gegeben. Nicht durchweg mit Glück und vor allen Dingen nicht so suggestiv, daß wir unter den Menschen und Geschehnissen, die Dülberg vorführt, festen Boden empfinden. Auch hier sind störende Unklarheiten und Verschwommenheiten gelassen. Durch das male- rische Kostüm und die in verschiedensten Sprachcharak- teren fast durchweg frei erfundenen Namen wird das Gefühl der Unsicherheit, des Kontrastes mit der modernen Zeit noch erhöht. Das Stück entrollt eine Revolution und en- det damit, daß zwei Menschen sich in starker Liebe finden und in die Fremde gehen, ein Sprung, den der Dramati- ker nicht machen darf, und ein Eingeständnis, daß die so- zialen und politischen Fragen zu keinem künstlerischen, groß zusammenklingenden Schluß zu bringen sind, daß der immer und allein nur im Einzelmenschlichen liegt. Damit ist aber die Dekonomie des Werkes verurteilt. Sie bedingte einen anderen Schluß; und im vorletzten Akte war ein An- satz dazu gegeben, ein großer, schöner, dichterisch ergrei- fender sogar: der Schrei. Die Revolution ist blutig zu Boden geschlagen, die bewaffneten Empörer niedergemet-

zelt, die letzten Flüchtigen sollen verhaftet werden. Da lernen es die Unterdrückten, daß ihr Leid ihre beste, einzige Waffe ist: sie werfen Aerte und Schwerter von sich, und ein Schrei ringt sich los, der sich wie Feuer fortpflanzt, vor dem alles erstarrt, vor dem die Soldaten fliehen, der wie ein siegreicher König vor dem Heer der Empörer einherzieht. Es war vielleicht unratsam, dem Schrei Buchstaben zu geben. „Achraiachraffaiachrai“ gibt außerdem kaum das tiefe, durch Jahre und Jahrhunderte niedergezwungene Emporheulen alles Elends gut wieder. Aber in dieser Szene spricht ein Dichter, kein Dramatiker freilich, der seinen großen Einfall beherrscht und zu höchster Wirkung bringt; aber ein Dichter, in dessen Stimme Schmerzen der Menschheit klingen.

Quatembernacht

In den Schriften Darwins finden sich verstreut einige Bemerkungen, die eine wundervolle, fast dichterische Art des Anschauens zeigen und auch noch ganz abseits von aller naturwissenschaftlichen Theorie wertvoll sind. Er schildert einmal mit einer ergreifenden Kraft des Gedankens, wie der Kampf ums Dasein in den gemäßigten Zonen ein charakteristisch anderer ist als in den extremen, wie er sich allmählich wandelt und aus einem Kampfe der Individuen untereinander, einem Kampf aller gegen alle, je mehr er sich den Polen nähert, zu einem Kampfe der verbundenen Lebewesen gegen die Uebermacht der Naturgewalten wird. Das Drama ist verfeinerte und vergeistigte Widerspiegelung des Daseinskampfes der Menschen. Für das Drama bedeutet die Darwinsche Erkenntnis: daß es sich in der gemäßigten Zone halten, daß es die großen Naturgewalten — soweit sie nicht Leidenschaft und Mensch sind — ausschalten muß, weil sie den einzig dramatischen Kampf der Menschen vermindern, und weil sie sich überhaupt der Darstellung durch das Drama, als gänzlich wesensverschieden, entziehen. Ueberall, wo nichts die Menschen hindert, mit aller Leidenschaft offen oder

verhüllt aufeinanderzuprallen, und wo die Enge zum Kampfe zwingt, wächst das Drama: in volkreichen Städten, in Heerlagern, an Königshöfen; schließlich auch in Familien. Aber nicht in der großen, einsamen, mächtigen Natur, die der Idylliker — auch der heroisch Empfindende ist in diesem Gegensatz zum Dramatiker durchaus Idylliker — immer wieder vergeblich mit Dramen zu beleben versuchen wird. So ist das Alpendrama ein unlösbares Problem: es wird entweder keinen Hauch des Hochgebirges haben, das in ihm lediglich bemalte Leinwand bleibt, oder es wird kein Drama sein. Der französische Schweizer René Morax, der Dichter der Winzerfestspiele, die in Bevey dargestellt wurden, hat ein Hochgebirgsdrama „Die Quatembernacht“ geschrieben (deutsch von Jakob Bosphart), das, in der Schweiz aufgeführt, in Deutschland fast ganz unbekannt geblieben ist. Es ist der interessante Versuch, die wundervolle, schauerliche Totenjagd des Aletschgletschers dramatisch zu nutzen. In den eisigen Schrunden und Klüften, in den Höhlen und verschneiten Spalten des grauen Eisstromes verbüßen nach der Sage die armen Seelen, zitternd in Frost und Qualen, die Zeit, die sie sonst im Fegfeuer zubringen müßten; und einmal im Jahre, in der Quatembernacht, zieht der Zug der Toten, auch den Menschen, die sich etwa um diese herbstliche Zeit hinaufverirren, sichtbar, mit dumpfem Trommelwirbel den Eisgrat entlang.

In dieser Nacht trifft ein Bursche dort oben seine verstorbene Geliebte, der er tief nachtrauert, und hört von ihr, daß sie ihm treulos war; am Morgen wird er entseelt

am Fuße des Gletschers aufgefunden. Das ist der Kern des Geschehens, in einem lyrisch=phantastischen, ganz von Musik begleiteten Akt dargestellt. Die zwei Akte, die vorgehen, und der darauffolgende Akt sind daneben unwichtig — obschon die erste Szene, wo die Nachtbuben ans Haus klopfen und mit verstellter Stimme reden, dichterisch schön ist; sie bringen die allgemeine Situation, Vorbereitung und Wirkung der Todesnacht am Aletschgletscher. In den ersten Akten legt der Verfasser auch ein dramatisches Motiv, ein Kampfmotiv, an: der Bursch gerät mit einem anderen in Streit. Dies Motiv wird weitergeführt; und es ist geradezu erstaunlich, zu sehen, wie es dort oben vor den immer drohender werdenden Schneewolken, die sich über dem Gletscher türmen, völlig nichtig wird; wie das dramatische Moment vor der Naturgewalt, die hier ein Dichter gesehen hat, schweigen muß; wie sich das von Darwin aufgefundene Gesetz, daß unter den extremen Naturbedingungen der Kampf der Individuen untereinander aufhört, hier vollzieht. Das Stück ist eine phantastisch=lyrische Novelle; starkes Empfinden des Hochgebirges bleibt dem Leser daraus zurück, wenn er auch den Gestalten und Motiven, die ihm vorgeführt wurden, kein Interesse bewahrt.

Vom Künstlerdrama

Man kann gewiß im Werke Hebbels den „Michelangelo“ nicht besonders hochstellen. Und doch ist seine Stellung in der Literatur eine ganz besondere. Hebbel muß dessen inne gewesen sein; denn er hält den „Michelangelo“ zeitweilig für sein bestes Werk. Das einzige an ihm ist: er ist wirklich ein Künstlerdrama. Gerade die Hauptschwäche aller Dramen, deren Helden Künstler sind: daß wir von diesem Künstlertum immer nur hören, es nicht sehen, nicht dramatisch glauben, ist bei Hebbel zur Hauptstärke des Stückes gemacht. Er legt die spezifische Künstleranekdote, die das Können des Künstlers grell, witzig, epigrammatisch beleuchtet, dem Stücke zugrunde. Wir haben als Zuschauer ein Interesse bei seinem Werke, daß der vor uns stehende Michelangelo wirklich ein großer Könnner sei; nur dadurch wird der vorausgefühlte und erhoffte befriedigende Schluß möglich. Wir Zuschauer wollen also gern an Michelangelos Künstlertum glauben; um so mehr, als die Leute auf der Bühne gerade seine Größe ungebührlich bestreiten! Mit diesem Gegensatz: daß die anderen Künstler in einem Atem das vermeintlich antike, in Wirklichkeit von Michelangelo herrührende Werk bewundern und Michel-

angelos Kunst schelten — ist diese Kunst dramatisch geworden. Ebenso wichtig ist, daß Hebbel nicht das Genie, sondern das Können des Helden zum Vorwurf nahm, daß er keine Tragödie, sondern ein Lustspiel schrieb. Alle anderen existierenden (und wahrscheinlich auch die noch nicht existierenden!) Künstlerdramen haben bestenfalls nichts mit Kunst und Künstlern zu tun und nur Namen von Künstlern im Personenverzeichnis; schlimmstenfalls beschäftigen sie sich mit der Psychologie eines oder gar „des“ Künstlers. So Holger Drachmanns „Tintoretto“, der in deutscher Uebersetzung von N. C. Poestion erschien. Die theatrale Wirksamkeit seiner zwei Akte hängt sicherlich fast ganz von der Darstellung der Titelrolle ab — und von der Bereitwilligkeit des Publikums, sich statt einer dramatisch motivierten Handlung eine interessante, aber mit dem Handeln, das immerhin vorhanden ist, kollidierende Künstlerpsychologie vortragen zu lassen. Es ergibt sich der zwiespältige Eindruck: das psychologische Gemälde, das in die Handlung hineinragt, ist seinem Element, seinen Lebensbedingungen entnommen — es ist wie ein Fisch in der Luft. Das beruht auf der wechselnden inneren Disposition, mit der wir — nach den Gesetzen unserer Natur — gezwungen sind, das eine wie das andere aufzunehmen. Alles Handeln empfinden wir ethisch und mit unserem Organ für das Schicksalhafte, wir empfinden es mit Leidenschaft, mit betrachtendem Willen. Das psychologische Gemälde betrachten wir leidenschaftslos, müssen wir leidenschaftslos betrachten, um seine Feinheiten überhaupt zu sehen. Im Handeln erleben wir das Typische, Allge-

meine, Wesentliche; wir empfinden es stark und symbolisch. Im psychologischen Gemälde erleben wir die Besonderheit, die Spielart, das Individuum ohne Allgemeingültigkeit — wenn auch mit Allgemeinverständlichkeit.

Die Reaktionen des „Tintoretto“ sind psychologisch genügend, dramatisch fast gar nicht motiviert. Motiviert — und nicht ohne Kunst — ist der Wunsch, zu töten, in ihm. Solange er nicht Handlung wurde, brauchte er an keine ethischen Schranken und an keine Schranken der Vernünftigkeit anzurennen. Sowie er Handlung wird, wird er lächerlich und töricht. Zudem ist es unmöglich, den Immoralismus der Renaissance uns im Künstlerdrama mündgerecht zu machen; das geht nur im politischen Drama an.

Tintoretto wird pathologisch. Paul Ernst hat (in seinem „Sophokles“) epigrammatisch klar die Tatsache ausgesprochen, daß der Dichter, der zum Pathologischen seine Zuflucht nehmen muß, schlecht komponiert hat. Drachmanns „Tintoretto“ ist ein Beleg für diese Erkenntnis.

Fiorenza

Mehrere unserer jüngeren Dichter haben heute wieder ein ganz ausgesprochenes Verhältnis zu Italien: sie empfangen von dort stärkste künstlerische Anregungen, die weit über das berauschte Genießen hinausgehen; sie beleben italienische Geschichte und erfüllen sich mit dem Geist und den Anschauungen der Renaissance. Hier mag der Zauber der Landschaft, dort der rein ästhetische Reiz der altitalienischen Kultur oder, wie etwa bei Paul Ernst, die Sehnsucht nach klarster, klassischster Form; es mag die dunkelbunte Fülle der Geschichte an seltsamen Begebenheiten, die in südlichen Städten versteinert zu sein scheint, diese Bande zuerst geknüpft haben; oder die bewundernde Liebe zu diesen großen, schönen, starken, zu diesen trotz all ihrer Ränke und Listen eigentlich faltenlosen Menschen der Renaissance.

In den schönen Dialogen, die Thomas Mann unter dem Titel „Fiorenza“ herausgegeben hat und deren letzter literarischer Keim doch wohl in Gobineau zu suchen ist, lebt die Liebe zu den Menschen des Quattrocento, aber sie wird vom kulturhistorischen Interesse für die Psychologie dieser Menschen sehr überwogen. Das ist — abgesehen von im

weitesten Sinne stilistischen Einwirkungen — die Hauptbeziehung der „Fiorenza“ zu Gobineaus „Renaissance“: das Ergebnis steht hier wie dort auf demselben Punkt zwischen Dichtung und kulturhistorischem Bilde, diesem näher. Die Menschen sind nicht auf ihre unveränderliche, von uns unmittelbar nachzufühlende Menschenart, sondern ganz besonders auf ihre zeitliche und kulturelle Bedingtheit hin gesehen; dabei vielleicht ein wenig aufdringlich aus gewissen, die Renaissance nachahmenden, Kunst=Lebens=Zügen von heute gedeutet und verstanden.

Um den Eindruck, den dies Buch macht, deutlich zu umschreiben, muß man sich die alte Frage wieder vorlegen: was ist eine fremde Zeit, eine alte Kultur, was ist „die Geschichte“ dem Dichter? Die Antwort lautet: nichts als Ausdruck! Sowie sie ihm mehr wird als der Ausdruck dessen, was ihn ursprünglich bewegt und was er im geschichtlichen oder kulturellen Stoff, in der entrückenden Stilisierung, lediglich am besten sichtbar macht; sowie sie und ihre Nachbildung ihm Hauptzweck wird, muß die große dichterische Wirkung verloren gehen — selbst wenn ein starker Künstler bildet. Wissenschaftlich gebundenes Sehen erkaltet, die tiefe Leidenschaft und mit ihr der große einem neuen Gefühlsziel zustrebende Rhythmus setzen aus. Die Gestalten, die nicht in uns — als dem beim Lesen an die Stelle des Dichters Tretenden —, sondern im wissenschaftlich gewonnenen Bilde einer fremden Zeit begründet werden, kommen nie in diese Gefühlsnähe zu uns, wo wir uns augenblicksweise in sie verwandeln können. Die Wärme, in der sich diese Verwandlung (der höchste Genuß aller

Dichtung!) vollziehen kann, tritt nicht ein: so verstehen wir die Gestalten nicht, ohne daß sie uns irgendwie unverständlich wären. Gegenwart wird nur die Dichtung, die entweder aus der Breite des geistigen Lebens ihrer eigenen Zeit herauswächst oder aber — und da allein entstehen dauernde Werke! — in den ganz wenigen menschlichen Urverhältnissen wurzelt, die in jedes Menschen Seele immer lebendig sind.

Thomas Mann ist als Dichter zu stark, als daß seine „Fiorenza“ nicht auch unmittelbare Wärme erhalten hätte. Aber sie geht vom Detail aus. Der Grundgegensatz dieser beiden Machtmenschen: des Lorenzo und des Savonarola, ist eine bloße Gegenüberstellung geblieben. Das halbe Sichverstehen, das sich in der Dämmerung von Lorenzos Todesstunde entwickelt, ist nicht das tragisch bezwingende Gefühlsergebnis, das hier gefunden werden mußte, das sich versagte, weil es halb wissenschaftlichem Rufe nicht folgt. Sprachlich ist Manns „Fiorenza“ ein hoher Genuß. Die Kulturfülle des Stoffes ist in dem klaren, bewundernswerten Stil dieses Buches Form, ganz entsprechender Ausdruck geworden. Das Vollendetste sind die rein epischen Teile, denen ich wenig zeitgenössische Prosa an die Seite zu stellen wüßte.

Doctor Eisenbart

In Grabbes, durch Tolstois „Shakespeare“ wieder aktuell gewordenem Aufsatz „Ueber die Shakespearemanie“ stehen diese Worte zum Thema „Deutsche Komödie“: „In der Komik verlangt es (das deutsche Volk) nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdrucks nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft. Ein Charakter, der bloß des Lebensgenusses wegen komisch und witzig ist, ist von der Grundlage der deutschen Nationalkomik, welche auch das Lustige unmittelbar auf Ideale bezieht und daher schon dessen Erscheinung als solche schätzt, so weit entfernt wie der Charakter Falstaffs von dem Eulenspiegels, welchen die Komiker schon längst besser hätten benutzen sollen, als geschehen ist.“

In der hiermit angedeuteten Richtung auf eine ideale Komödie strebte Georg Fuchs mit seinem „Eulenspiegel“. Jetzt hat auch Otto Falckenberg mit seinem „Doctor Eisenbart“ diesen Weg betreten. Eulenspiegel und Eisenbart sind solche eigentümlichen Gestalten der Ueberlieferung, die zwar viel schwächer, aber der Art nach durchaus ver-

wandt sind mit den gewaltigen Menschen, welche die Legende zu Heroen und Halbgöttern weiterbildet; sie haben dieselbe zentrale Stellung zum Leben, in der sie leicht zu typischen Vertretern der Menschheit werden, in der sie alles allgemeine Menschenschicksal auf sich ziehen und über die Charaktersphäre hinaus zu Symbolen wachsen. Ihr Erleben wird dem Dichter fast von selbst zur Idee, wie bei Faust; es nimmt schon in verhältnismäßig geringer Entfernung von dem historischen oder sagenhaften Original den großen dekorativen Rhythmus an, der in uns immer das Gefühl erweckt, als stünden wir hier der Gesamterscheinung Leben gegenüber. Von den höheren Heilbringergestalten, deren Wesen Tat, Handeln, Eingreifen ins Leben ist, sind diese niedrigeren, sich in der Ueberlieferung bildenden und zum Typus abklärenden Figuren dadurch unterschieden, daß sie das Leben nur erleiden und ihm zuletzt eine versöhnende Deutung finden.

Otto Falckenbergs vieraktige Komödie ist ein Versuch, die noch halb anekdotenhafte Gestalt des berühmten Quacksalbers so umzuprägen. Vielleicht ist die lustige Handlung, die er mit lebendigem Gefühl für die Bühne ersinnt, noch zu individuell, zu kompliziert-psychologisch, als daß man in dem Helden des ganzen Stückes schon die Züge eines neuen Typus finden könnte. Aber in den ersten beiden Akten, die von sehr frischen, lebendigen und sicher bühnenwirksamen Volksszenen erfüllt sind, ist ein starker Ansaß dazu vorhanden. Da ist der Kontrast von armseligem, gehextem, glücklosem Sein und einem äußeren, blendenden, hohlen Schein, von bitterer Armut und vorge-

gaukeltem Reichtum in sicheren Strichen hinskizziert und damit die breite Grundlage der Komödiantengestalt geschaffen. Da sind die spöttischen Worte des Mephisto über die Medizin geschickt in Leben und Szene umgesetzt; mit feckem Lachen wird die Grenze zwischen Kurpfuscher und Arzt verwischt, und die Satire wächst über den armseligen Quackjälber, der das Thema gab, hinaus. Man kann in ihr ein schmerzliches Lachen über den Menschen vernehmen. Intendiert ist es auch in der Einzelbehandlung, die sich durch die bunten Massenszenen hindurchzieht. Der Betrüger verfällt seinem eigenen Truge. Hier hat Falckenberg einen ersten Schritt getan, der Stoff wird die aus seiner Hand empfangenen Züge in seiner Entwicklung mitnehmen. Bewältigt ist das Thema noch nicht. Die derbe Liebeshandlung fließt noch aus vielerlei, nicht einmal immer für Eisenbart charakteristischen Zufälligkeiten zusammen. Falckenberg ist Regisseur des Neuen Vereins in München und hat sich durch manche gelungene Einstudierung einen Namen gemacht. Seiner praktischen Tätigkeit dankt er die sichere Beherrschung der Szene, wenn sie voller Gestalten ist, so besonders in den ersten beiden Akten: ein Bürgerdisput im Wirtshaus, eine Ausruferszene, die Heilung eines mit einer firen Idee Behafteten in der Jahrmarktsbude. Die Schlußworte des komisch-ernsten Dieners des Eisenbart zeigen, wie typisch Falckenberg seinen Stoff zu gestalten suchte:

„An allen Enden

Der Welt erwarten uns die Patienten.

Doch wie wir auch schneiden und plastern und schmieren,
Wir werden die Menschheit nie auskurieren.

Pah! Laßt euch getrösten den Jammer und Graus:
Denn auch der Eisenbart stirbt niemals aus."

Peter von Rußland

Neben dem auf der Bühne erfolgreichen Erlerschen „Zar Peter“ ist noch ein ausgesprochenes Buchdrama — obschon vielleicht nicht als solches gedacht — desselben Stoffes erschienen, der „Peter von Rußland“ von Samuel Lublinski.

Lublinski, vor allem als Kritiker bekannt und, wie ich meine, hauptsächlich auch als solcher bedeutend, gehörte zu den wenigen, die am Werden einer neuen deutschen Tragödie lebhaftes und tätiges Interesse nehmen. Er stellte seinem Drama einen kurzen Essay voran, der den Leser mit seinem Wollen bekannt machen, ihm ein Verhältnis zu dem folgenden Drama geben soll: „Der Weg zur Tragödie“.

Ich möchte zunächst gegen diese enge Verbindung der Theorie mit dem Kunstwerk Bedenken erheben. Künstlerische Theorie ist Erziehung des Künstlers, sie hat am Entstehen des Werkes selbst keine unmittelbare Mitwirkung, sie gehört nicht vor den Vorhang der Bühne. Friedrich Schlegel hat durchaus recht, wenn er es für das goldene Zeitalter der Literatur als eine Vorbedingung ansieht, daß es dann keine Vorreden mehr gibt. Eine Zeit ohne klaren,

eindeutigen Stilzwang bedarf indessen vielleicht der Vorreden; und immerhin kann sich dieser Gebrauch auf bedeutende Vorbilder, wie die „Braut von Messina“, berufen.

Der kurze Essay zeugt von einer starken und eindringenden Gedankenarbeit, deren bestes Symptom, die rasche Ueberschätzung der gewonnenen Erkenntnis, nicht fehlt. Meine Anschauung von der Tragödie als eines zeitlosen, rein aus unserem in Antithesen erlebenden Geiste hervorgehenden Urphänomens, das aus jeder Art objektiver Wirklichkeit nur das Gewand für die subjektivsten aller Vorstellungsgeschehnisse nimmt, steht zwar in Gegensatz zu Lublinskis Ausgangspunkt, die Tragödie sei der Konflikt der persönlichen Freiheit (Subjektivität) mit einer zeitlich und kulturell, von der Gesellschaft bedingten objektiven Notwendigkeit. Meine Anschauung begreift aber Lublinskis Endresultat, das eine völlige Antithese ist („der Beauftragte der Gesellschaft, der eben deshalb von ihr gehindert wird, seinen Auftrag zu vollenden“), wieder ganz in sich. So kann ich gegen seinen Gedanken nur einwenden, daß er die Idee unberechtigt verkürzt. Daß von diesem Gedanken aus das Problem einer echten Tragödie gefunden werden konnte, ist ohne weiteres klar. Ich glaube indessen nicht, daß Lublinskis „Peter“ eine Tragödie, weniger noch, daß er ein Drama geworden ist; ohne daß ich starke Vorzüge der Menschen- und Zeitschilderung in dem Werke verkenne. Lublinski neigt zu sehr dazu, die Tragödie schon im Stoff zu sehen, während sie nur in der Form, im Drama entsteht. So entrollt er uns ein breites,

umfangreiches Bild seines Stoffes, der die Tragödie enthält, aber in dem sie, mangels der Form, des Dramas, nicht sichtbar wird. Das Auge bleibt auf einzelnen Gestalten, auf Szenen und Bildern, auf einer Vielheit nicht zum kausalen Organismus gebändigter, sondern episch nebeneinanderstehender, Geschehnisse haften; dichterische Züge, psychologische Feinheiten erfreuen, aber entschädigen nicht für den Mangel am Ganzen. Historizismus, kulturgeschichtlicher Naturalismus, erregt andere Zentren in uns, als die sind, in denen tragische Erschütterung entsteht. Hier waltet der alte Irrtum, daß uns im Drama die Geschichte etwas anderes sein kann als nur Ausdruck für uns. Was beweist es uns, wie jemand aus einem Barbaren ein Europäer (also: ein Halbbarbar!) wird? Es ist nicht unser Problem. Wir wollen die Aufgabe vom vergeistigten Kulturmenschen aus bewältigt, wollen nicht das entrollte Bild von der Primitivität brutaler Henkerroheit (die in unserer Welt nicht fehlt, aber eine der unteren Stellen einnimmt!) überflutet sehen, wollen die Gestalten nicht uns fremd und fern, sondern nah und verwandt empfinden. Immerhin hat dies ernste Werk selbst in seinen Schwächen die achtunggebietende Wucht energischen, angespannten Willens.

Herzog Voccaneras Ende

Das Buch des neuen Dramas von Leo Greiner: „Herzog Voccaneras Ende“ war mir schon zur Hand, als das Stück in Mannheim die Bühne beschrift. Ich las es in der Stunde der Uraufführung. Sei es nun, daß der Gedanke an die gleichzeitige sichtbare Verkörperung des Werkes und die erregte Geispanntheit, mit der ich den fern um den Lorbeer ringenden Freund begleitete, mich doppelt aufnahmefähig machte, sei es, daß die starken Vorzüge der Dichtung, ihre Kraft vor allem, schon vom ersten Anfang an wirkten: ich erlebte die in einen gedrängten Akt geschlossene Tragödie so intensiv, daß jenes von Goethe festgestellte Kriterium, das Ungerechwerden gegen andere Kunstwerke, bei mir eintrat. Nah und raumbreit drängte sich das Stück Welt dieses Dramas mir vor die Dinge. Das so völlige Greifbarwerden eines Kunstwerkes ist ein seltener und, fast immer, ein kurzer Genuß. Allmählich lassen die Energien des Werkes den Beschauer los, das ganze Gebilde tritt so weit zurück, daß es im Kreise anderer Dinge wieder zum Teileindruck wird, zum dämmernden Bild, zum Nachhall.

Voccanera, der graue Herzog von Genua, will über sei-

nen Tod hinaus herrschen, will in seinem Nachfolger weiterleben. Gabriel Adorno, sein Admiral, ist der Mann, den er dazu ausersehen, den er im stillen schon seiner Tochter als Gatten erwählt hat. Nun aber schwillt die Woge von Adornos Glück selber zu hoch: Sieg auf Sieg setzt ihn in der Gunst des Volkes fest, und es ist nicht mehr zweifelhaft, daß das Volk ihn gegen den verhaßten Boccanera ausspielen, daß er also dessen Lebenswerk abbrechen, nicht fortsetzen wird, auch, daß er ohne die Wurzeln, die der zähe Alte in den Boden trieb, seiner Anlage nach nur etwas Rasches, Vergängliches schaffen kann, so daß Boccaneras Werk doppelt zerbrechen wird. Da sendet ihm Boccanera selbst einen Feind in die Flanke. Mit eigenen verkappten Schiffen läßt er ihm den fast schon gewissen jüngsten Sieg entreißen, um ihn der Gunst des Volkes zu entziehen und für sich zu sichern. Das Drama stellt die Rückkehr des Adorno von diesem Fehlschlag und sein Ringen mit dem alten Herzog dar, der wissend das von Adorno gemischte Gift trinkt und ihm, der sein Feind ist und in dem er seine Idee liebt, das Reich hinterläßt.

Man sieht, daß der Stoff, wie ihn Greiner gestaltete, durchaus tragisch-antithetisch ist, und daß er formal von selbst den überaus günstigen Aufbau des Enthüllungsdramas (Oedipus, Zerbrochener Krug, Gespenster) anbot, der eine breite Exposition, deren ganze Bewegung nicht mehr zu sein braucht als ein Sichversperren von Auswegen, bis hart an die kurze Katastrophe führt und damit die seelischen Energien der Zuschauer sicher sammelt und stark auslöst.

Greiner hat mit seiner Verfkunst den kurzen Gang dieser gestrafften Handlung reich gewandet. Insbesondere die Schilderung der geheimnisvollen Seeschlacht ist ein Meisterstück. —

Odysseus und Nausikaa

Ein Schweizer Dichter, Robert Faesi, hat das Wagnis unternommen, den Stoff der Fragment gebliebenen Goethischen „Nausikaa“ zum Vorwurf einer Tragödie zu machen. Das Wagnis ist, trotz lebendiger dichterischer Empfindung des Verfassers, mißglückt und mußte wohl mißglücken: diesen Stoff kann nur ein Meister, der zugleich wesentliche Züge des antiken, fast des mythischen Menschen haben muß, in seiner ruhigen, großen, homerischen Schönheit ausgestalten. Bleibt man doch selbst den Skizzen des Goethischen Schemas gegenüber in Zweifeln — die freilich wohl die Goethische Ausführung beseitigt hätte.

Ich glaube, die Schweiz hat seit dem Reformationsdichter Niclaus Manuel keinen nennenswerten Dramatiker hervorgebracht, obwohl immer treffliche Dichter, wie die beiden bedeutendsten der jüngsten, historisch gewordenen Generation deutscher Poeten, Keller und Konrad Ferdinand Meyer, aus ihr hervorgingen. Sie ist die Heimat der Idylle, die gerade vor dem gewaltigen Hintergrund des wolfigen Schneegebirges am Seeufer und im geschützten Tal doppelt schön erblüht (Robert Faesi schrieb

eine „Zürcher Idylle“!), ist das Land der freiheitlichen Naturdichtung, der halb bürgerlichen, halb historischen Novelle. Es drängt die Seele des Menschen vor der Uebermacht der mit Schönheit wie mit Erhabenheit eindringenden Natur dieses Berglandes, vor der der Mensch klein wird, zu jeder möglichen Dichtungsart — nur nicht zum Drama, in dem der Mensch alles ist und die Natur nichts: ein Prospekt, eine Kulisse, eine flüchtige Stimmung, die einmal einen Gegensatz von Ruhe gegen die Bewegung zwingenden Handelns bildet. Die Schweiz hat kein Theater, das irgendwie für die Entwicklung unserer Bühnenkunst in Betracht kommt. Wer will auch am Fuße der Alpen in ein Schauspielhaus gehen, wo die beste, erschütterndste Wirkung des Dramas hundertmal stärker von allen Firnen herabkommt? Ländliche, lokalhistorische Festspiele in offener Spielhalle, in welche die Berge hereinschaun, sind allein das Drama der Schweiz; aber sie kommen für die Literatur nicht in Betracht.

Faesis „Odysseus und Nausikaa“ bestätigt in seiner Fremdheit gegenüber aller Bühnendynamik, gerade weil Züge eines Dichters in dem Autor sind, diese Meinung von neuem. Aber auch rein dichterisch, von Bühne und Drama abgesehen, sind die Veränderungen, die Faesi mit dem Stoff vornimmt, nicht glücklich. Zunächst verwandelt er das sehr natürliche und selbstverständliche Milieu der seefahrenden Inselbewohner bei Homer, eine Anregung der Odyssee nach der Heimbringung des Odysseus benutzend und erweiternd, in eine ethnologisch fast unmögliche Spezialität von meerfeindlichen, nicht schiffahrenden, gewiß-

fermaßen in einem Inselkloster lebenden Landbewohnern, womit „das Meer= und Inselhafte“, das Goethe mit Recht für diesen Stoff fordert, verloren geht oder travestiert wird. Dies tut er, um dramatisch wirksame Antithesen gegen den Seefahrer Odysseus zu gewinnen, die aber doch nicht zustandekommen, weil das meerfremde Wesen dieser Inselbewohner nicht überzeugend gemacht wird. Schwerer und das Werk im Kern zerspaltend ist der Verstoß, den der Dichter gegen die Homerische Fabel begeht, indem er den Odysseus, wenn auch dadurch gemildert, daß Odysseus an keine Rückkehr glaubt, der Nausikaa gegenüber ausgesprochen falsches Spiel spielen, ihn zur Bigamie Anstalten treffen läßt. Ich gestehe, daß ich schon eine gewisse Sentimentalisierung der wundervoll verhaltenen, herzlichen und doch fremden Berührung zwischen der Homerischen Nausikaa und Odysseus (mit der Schlußbegegnung an der Saalpforte: „Nimm meinen Gruß nach Haus, o Gast, auf daß du auch dorten meiner gedenkst; denn sieh, ich half dir gleich zu Beginne“, worauf Odysseus: „Du heißest mir fürder daheim der Himmlischen eine, alle die Tage; denn du, o Jungfrau, wahrtest mein Leben“) darin empfinde, wie Goethe das Gefühl der Nausikaa bis zum Tragischen steigern will. Vollends aber aus beiden ein Liebespaar machen und den Odysseus, der bei Goethe noch, nur ohne es zu wollen, die Leidenschaft der Nausikaa erregt, direkt um sie werben lassen, das geht nicht an. Das geht ebensowenig an wie die Voraussetzungen, die es hier ermöglichen sollen. Damit fällt das Stück. Und doch hat Faesi eine schöne Empfindung von seiner immer

sehnsüchtig in die Ferne und die Tiefe des Meeres blickenden Heldin (etwa wie Ibsens „Frau vom Meere“) und gibt einen lebendigen, stimmungsvollen Anfang, in dem idyllische Momente dichterisch mehr versprechen, als die dramatische Fortsetzung hält. An ihm, der mir Idylliker zu sein scheint, dem, meine ich, ein reines, schönes Idyll gelingen müßte, rächt es sich, daß ein idyllisch=epischer Stoff von Goethe für dramatisch=tragisch gehalten wurde: seine Natur lockt der verwandte Stoff, und der Vorgang des Meisters führt ihn auf den, jedenfalls für den Nachfolger falschen, Weg der Behandlung.

Von der Kunst des Theaters

Efraim Friſch hat eine kleine Schrift herausgegeben: „Von der Kunst des Theaters, ein Geſpräch“. Was daran zunächſt höchſt angenehm auffällt, iſt die künstlerische Wahrung der Geſprächsform: nicht nur das Sprechen der einzelnen Perſonen — auch ihr Schweigen iſt richtig geſetzt; auch während ſie ſchweigen, bleiben ſie für den Leſer wie in einem dramatiſchen Dialog vorhanden. Und das völlige Schweigen des Schauſpielers im ganzen letzten Abſchnitt des Geſprächs iſt von einer ſehr künstlerischen, leiſe ſatiriſchen Wirkung. — Vielleicht iſt andererseits für ein Geſpräch der Stoff ein wenig zu ſyſtematiſch gegeben, zu ſehr als Abhandlung. Und man möchte dem Ganzen noch mehr Schmuck durch Zufälligkeiten, dichterische Einfälle, ſelbſt ſchlagende Anekdoten wüſchen. Was freilich alles deutlich nicht in der Abſicht des Verfaſſers gelegen hat, der ſyſtematiſch ſein wollte, der ſagen wollte, was ihm die Kunst des Theaters iſt, welche Rolle er den dieſer Kunst dienenden oder mit ihr zuſammenhängenden Kräften: dem Schriftſteller, dem Schauſpieler, dem Kritiker, dem Publikum zuweiſt. Er geißelt in den Repliken des Kritikers die Ueberhebung der Kritik (die übrigens natur-

gemäß eintreten mußte, sobald bedeutende Männer Kritiker wurden und sich in vielen Fällen unbedeutenden Dichtern gegenüber sahen!), behandelt auch den Schauspieler nicht ohne Satire und legt dafür in die langen Antworten des Schriftstellers, die fast zu Vortragsbruchstücken werden, seinen ganzen Ernst und seine Meinung. In den Nebenfiguren der Hausfrau, eines älteren Herrn, eines jungen Mannes charakterisiert er liebenswürdig das Publikum. Vielleicht hätte sich das Ergebnis des Ganzen — das mir nur an den Stellen einigen Widerspruch herauszufordern scheint, an denen Frisch die Grenzen des dramatisch Wirksamen erweitert, weil ich nicht sicher bin, ob er hier echte oder nur von der Aesthetik der Zeit suggerierte Wirkungen vor sich sieht — noch um etwas steigern lassen, wenn statt des klugen, überlegenen Schriftstellers ein dramatischer Dichter spräche. Das hätte jene Zufälligkeiten, dichterischen Einfälle, schlagenden Anekdoten hineingebracht, von denen ich oben sprach, hätte allerdings dem Gespräch die Besonnenheit, die zielbewußte Führung, den logischen Gang genommen und es in sprunghafteren Schritten, farbiger und intuitiver, aber wohl weniger klar, über das Thema hingehen lassen. So wie es vorliegt, ist es seinem Gehalt nach ein wertvoller Essay.

Eine Aesthetik des Tragischen

Volkelt's weitumfassendes Werk über das Tragische, in dem ein sehr breites Material zusammengetragen und nach allen Richtungen und Beziehungen hin durchforscht, in dem gewiß keine mögliche Auffassung der Tragik übersehen worden ist, erscheint mir dennoch mit dem Titel „Aesthetik des Tragischen“ nicht richtig bezeichnet zu sein. Es ist eine Betrachtung des Tragischen auf einer so viel breiteren Basis, als sie das ästhetische Phänomen darbietet, daß man hier eher von einer „Naturgeschichte des Tragischen“ sprechen sollte. Und eine volle rückhaltlose Anerkennung kann, meine ich, dem Werke auch nur gespendet werden, wenn man es als eine solche Ausmessung des weiten Gebiets betrachtet, in welchem tragische, der Tragik verwandte und allerhand unrein=tragische Phänomene sich begeben. Der höchst anzuerkennende Drang des Verfassers nach reiner Sachlichkeit, nach sicherem Vermeiden der Gefahr irgendwelcher subjektiven Einseitigkeit, der seinen Blick bis zu den äußersten Grenzformen des tragischen Gefühlstypus lenkte, hat ihn auf der anderen Seite daran gehindert, die ihm vorliegenden Fälle des Tragischen genügend kritisch zu betrachten, zu werten und so ein stren-

ges, hart umrissenes Gefühls- und Gedankenbild reiner Tragik zu entwerfen, ein ästhetisches Dogma für Tragik aufzustellen, mit dem verglichen dann wieder die Erscheinungen auf ihren tragischen Gehalt, auf ihre Nähe zur Grundform geprüft werden könnten. Volkelt sieht meines Erachtens die Tragik nicht so rein als ästhetisches Phänomen, wie sie gesehen werden muß, er spricht, was bei einer strengen Stellung der Frage offenbar unzulässig ist, in gleichem Atem von Niessche, Hölderlin und Cassandra als von tragischen Gestalten. Er erkennt dann weiter, innerhalb des rein ästhetischen Gebietes, den ganz grundlegenden Unterschied des Dramatisch-Tragischen von den ihm verwandten Erscheinungen in den anderen Materialisationsformen dichterischer Erlebnisse nicht; er gibt nur eine Verdeutlichung des Tragischen nach der Seite des Dramas hin zu. Und ferner, dies ist der schwerste Vorwurf, den ich gegen das Buch zu erheben habe: er erkennt das tragische Erlebnis nicht als ein lediglich zentrales, nur im Innersten, im — sit venia verbo! — fast raumlosen Ich erlebtes, das sich nur auf den geistigen Schwerpunkt einer Dichtung, auf den Träger der Idee, auf den Handlungsmittelstrom beziehen kann; nicht als das synthetische Erlebnis, dessen ausgesprochener Erreger nur die Hauptfigur, die „reine Beziehung auf sich selbst“ hat, sein kann, zu der alle episodischen Gestalten eines Werkes nur den Wert von Lokaltönen, Nuancen zum farbigen Grundakford des Bildes haben. Wie oft exemplifiziert Volkelt auf Nebenfiguren! Es muß gesagt werden, daß in einer Nebenfigur, in einer Episode, wohl Keime zur Tragik liegen

können, daß sie aber (da sie künstlerisch) nur Folie für anderes ist, keine Totalität in sich, nur ein relativer, ein Beziehungswert) die Tragik, die immer Synthese, immer Beziehung auf sich selbst, Mittelpunkt ist, nicht darstellen können. Wohl, wenn wir eine Nebenfigur aus dem Bild nehmen, sie anders ansehen, als der Schöpfer sie gesehen wollte, können wir ihre Tragik außerästhetisch erörtern. Aber statt es zu klären, verwirren wir damit das ästhetische Problem der Tragik eher. So kann es nicht verwundern, daß der Verfasser Erscheinungen als tragisch anspricht, die nichts sind als ein „gehaltlos Trauriges“. Volkelt hat nicht das Gefühl dafür, daß Tragik nur auf der Grundlage unausweichbarer höchster Notwendigkeit entstehen kann, einer Notwendigkeit, die vor dem bewußten Ethos sich zu rechtfertigen, vor unseren tiefsten Erregungen sich überzeugend darzustellen vermag.

Und doch wiederhole ich: das meines Erachtens Richtige steht sicher auch in diesem Buch. Aber das ist seine Schwäche: daß es ein licht- und schattenloses, ein jeder starken Profilierung, jeder kräftigen Linie, jedes deutlichen Mittelpunktes entbehrendes Gebäude geworden ist, daß der Inhalt, der zu diesem Buche in gründlicher, fleißiger Arbeit zusammengetragen und durchforscht wurde, nicht Ausdruck gewann, daß er nur alles enthaltende, ungewertete Breite blieb.

Ich glaube, nur wenn man von der Tragödie, die allein das Tragische in reiner Form enthält, ausgeht, und alle anderen Fälle an ihr mißt, kann man zu einer dogmatischen und ganz wesentlichen „Ästhetik des Tragischen“ gelangen.

Zur Dramaturgie der Münchener Shakespeare-Bühne

Der verdienstvolle ehemalige Oberregisseur unserer Münchener Hofbühne, Jozza Savits, hat ein umfangliches dramaturgisches Werk herausgegeben, das den Titel führt: „Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München“. Trotzdem die meisten der hier vorgetragenen Anschauungen unbestreitbar richtig sind und ich völlig mit ihnen übereinstimme, bedauere ich, an diesem Buche scharfe Kritik üben zu müssen. Zunächst an dem Buche, dessen ermüdende Weitschweifigkeit jede Konzentration des Themas vermissen läßt. Wer heute mit Nutzen von einer Sache sprechen will, muß sich kurz fassen, muß knapp das Wichtige sagen, darf nicht behaglich sich wiederholend ins Breite und Weite gehen. Unsere vielbeschäftigte Zeit zwingt zur Zusammenfassung; und mir will scheinen, als ob sie damit zu etwas sehr Wertvollem, Schönem zwänge. Die vierhundert Seiten des Savitschen Buches, von denen meiner Schätzung nach mindestens ein volles Drittel nur endlose und langatmige Zitate, Zeugnisse aller möglichen Ge-

währsmänner von Aristoteles bis auf Eduard v. Hartmann, enthält, bergen einen Inhalt, der sich gut auf hundert Seiten geben ließe, und der dann interessant, anregend, belehrend sein könnte.

Es trifft noch die Form, doch schon auch den Inhalt des Buches, wenn ich bemängele, daß als Hauptbegründung des Vorgetragenen in den Zitaten fortwährend verba magistri beigebracht werden, die nichts beweisen (Aristoteles beweist für uns schlechthin nichts, so schöne Uebereinstimmungen wir zwischen seinen und unseren Gedanken gelegentlich feststellen können!), daß nicht die ganze Beweisführung auf eine Psychologie des Eindrucks gegründet wurde.

Wenn wir uns von der Form des Vorgetragenen noch mehr seinem Inhalt nähern, müssen wir, ehe wir einige weitere Bedenken geltend machen, nochmals mit höchster Anerkennung konstatieren, daß die von Savitz vertretene Vereinfachung der Bühne sicherlich der einzige Weg ist, auf dem unser Theater besseren Tagen entgegengehen kann. Wir werden, was er in dem kürzeren ersten Teil des Buches über „Innere Regie“ sagt, gutheißen müssen und an manchem der auch im zweiten Teil verstreuten Einzelbeispiele von Regietorheiten lachend lernen. Im ganzen indes dürfen wir diesen zweiten Teil „Ueber Akteinteilung“ nicht ohne unsern Widerspruch lassen — und müssen auch den in diesem Kapitel selbst liegenden Widerspruch aufzeigen. Wir müssen zunächst durchaus bestreiten, daß die Einteilung der Handlung in Akte als eine Zerreißung anzusehen sei und dem Zerschneiden eines Ge-

mälde entspräche. Sie ist vielmehr eine rhythmisch=organische Gliederung, dem ornamental sehr wirksamen Insbildschneiden des Rahmens bei einem Triptychon etwa vergleichbar. Sie durchsetzt die Handlung mit kurzen Ruhepausen, in welchen die Eindrücke sich im Zuschauer nachwirkend vertiefen, reifen und das Geschehene zur Welt weiten; durchsetzt sie für das Gefühl mit lebendiger Zeit; erfrischt die Aufmerksamkeit.

Es ist nun erstaunlich, zu sehen, wie jemand, der schon die Akteinteilung als störend empfindet und mit Recht die mehrfachen Verwandlungen innerhalb eines Aktes tadelt, sich so völlig zu sich selbst in Widerspruch setzen kann, daß er einer Inszenierung das Wort redet, welche die geradezu unglaubliche Zerrissenheit des von den Shakespeare'schen Dramen überlieferten (schlechten!) Textes möglichst beibehält; weil er glaubt, daß die übliche Zerrissenheit des Eindrucks davon herrühre, daß sich in jeder einzelnen neuen Dekoration die Malerei und Ausstattung zu breit mache. Von ihr geht indessen nur eine unbedeutende Steigerung dieser Zerrissenheit aus, die im Text liegt und die derjenige von Savits bekämpfte Regisseur, der — vielleicht aus undramatischen Gründen, um in Muße ein paar schöne Bilder stellen zu können — Shakespeare bearbeitet und Szenen zusammenzieht, eher mildert. Ich habe jedenfalls nie auf der Bühne etwas ähnlich Zerrissenes, peinlich Uneinheitliches, dichterisch dadurch ganz wirkungslos Gewordenes gesehen wie den fegenweise verabreichten Heideakt in der Münchener Aufführung des „Lear“.

Trotzdem verwerfe ich die von Savits eingerichtete

Shakespeare-Bühne durchaus nicht. Aber sie darf den Regisseur mit ihrer leichten Wandelbarkeit der Szene nicht dazu verführen, in Kritiklosigkeit vor dem sicherlich oft jämmerlich überlieferten Shakespeare-Text sich jeder Vereinfachung zu enthalten. Shakespeares Zuschauer hatten noch episches Interesse an den Vorgängen, sie interessierte auch das in vielen kleinen zerrissenen Szenen vor sich gehende Berichten des Geschehens. Wir haben nur mehr dramatisches Interesse, wir wollen in großen zusammenhängenden Steigerungen gepackt und hingerissen werden. Wir verlangen innerhalb eines Aktes so Einheit der Szene wie Einheit und ununterbrochenen Ablauf der Handlung. Was Savits über die Abstumpfung des Publikums bei einer Shakespeare-Aufführung alten Stils sagt, das möchte ich wortwörtlich ebenso gegen eine Shakespeare-Aufführung auf der Shakespeare-Bühne geltend machen. Trotzdem ich aber die Art, wie die von Savits ins Leben gerufene Shakespeare-Bühne von ihm und später benutzt worden ist, als absolut der Einheit des dargestellten Werkes widerstreitend verwerfe, erkenne ich in dieser Szenengestaltung selbst einen vortrefflichen Rahmen für das klassische Drama an, dessen Schaffung dem Regisseur Savits unvergessen sein wird. Als schriftliches Dokument zu dieser praktischen Leistung eignet dem vorliegenden Buch eine gewisse theatergeschichtliche Bedeutung.

Dramaturgie der Massen

Der Titel des umfassenden, mit Fleiß gearbeiteten Buches von Walter Lohmeyer „Dramaturgie der Massen“ wird nicht sofort richtig erraten lassen, was sein Inhalt ist. „Dramaturgie der Massen“ — das läßt nicht auf ein literatur- und theatergeschichtliches Werk schließen, sondern eher auf ein technisch-theoretisches. In der Tat aber ist die Lohmeyersche Arbeit vor allem Dramen- und Theatergeschichte, nur unter dem einen speziellen Gesichtspunkt der Massenbehandlung auf der Bühne, deren verschiedene Vorkommen — als stummer Hintergrund, als gegeneinanderstehende Gruppen, als aufgelöste Einzelne, als stilisierte Chöre usw. — Lohmeyer gut charakterisiert.

Er beginnt mit den mittelalterlichen Massenspielen, geht dann zu den englischen Komödianten, zu Jakob Ayrer, Andreas Gryphius, Lohenstein, Christian Weise usw. über, hier durchweg geschichtliche Dinge, die kein Leben mehr haben, geschichtlich behandelnd, ohne besonderes Interesse für Dramatiker, Regisseure, Kritiker, Publikum, lediglich von Wert für die Fachforschung! Er wendet sich dann zu Shakespeares Massentechnik — die er gut und richtig kennzeichnet, ohne natürlich alle ihre Wirkungen auszu-

schöpfen, der er auch ihren geschichtlichen Entwicklungsplatz richtig anweist („Er zuerst hat die grundlegenden psychologischen Gesetze für die wechselnde Verwendung von Chor und Einzelstimme richtig erfaßt“ . . . „Seine feine psychologische Beobachtung offenbart sich auch in der Sicherheit, mit der er den Charakter der Deffentlichkeit in seinen Massenszenen zu wahren weiß“) —, kommt zu Lessing, zum Sturm und Drang, zu Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, den Epigonen, dem Naturalismus, den Heutigen, behandelt Oberammergau, die Meininger, Reinhardt. Ueberall sind kluge, richtige Beobachtungen gemacht, tritt Sachkenntnis und Gefühl für das Theater hervor. Es ist aber andererseits nicht zu leugnen, daß die Behandlungsart des Themas allmählich stereotyp wird und daß das Buch dann aufhört, als Lektüre zu interessieren. Es erscheint dem fortschreitenden Leser immer mehr als eine gründliche, mit großer Belesenheit, auch mit Gefühl für das Theater, geschriebene Abhandlung und Facharbeit, die mehr das Verständnis und Wissen ihres Verfassers zeigt, als daß sie uns Wichtiges zu geben hätte. Das Buch regt aber zu grundsätzlichen Erwägungen über die Masse auf der Bühne an, von denen noch kurz gesprochen werden muß:

Lohmeyer stellt in dem Kapitel über Shakespeare „den echt germanischen Sinn für breite Massenwirkung“ fest und redet, ohne den Wert des intimen Theaters zu übersehen, ohne auch nur die Gefahren der Massenbühne zu verkennen, mehrfach den Wirkungen, die mit Statisten-

scharen erreicht werden, das Wort: „Wir wollen über der Ich=Sphäre die große Welt nicht vergessen, u. a.“

Es ist wohl sicher, daß jeder sehr junge Dramatiker dieser Schätzung und Tendenz des Theoretikers für die Massenwirkung leidenschaftlich zustimmen wird. Wer die Bühne länger kennt und mit ihr arbeitet, wird zunächst aus äußerlich=praktischen Gründen in seiner Vorliebe für die Massen abgefühlt sein; Chor und Statisten sind selbst an ersten Theatern, wenn diese nicht die Massenwirkungen zur Spezialität erhoben haben wie etwa Reinhardt, bestenfalls so, daß die mit ihnen zu erreichenden Szenen gerade eben möglich sind, wofür schon große, sich künstlerisch nicht belohnende Regisseurarbeit nötig ist; die notwendige Besetzung vieler, nicht ausschaltbarer kleinerer Sprechrollen bringt ferner nicht nur den Teil des Personals auf die Beine, der zur Erhöhung des künstlerischen Eindrucks wenig beiträgt, sondern vermehrt mit der Rollenvermehrung auch die Gefahren, Probenabsagen usw., also die mit der künstlerischen Arbeit nicht zusammenhängenden Schwierigkeiten, die wieder das schließliche Ergebnis mindern, im Niveau herabdrücken und durch das Vielerlei der Anforderungen die Arbeit des Spielleiters zersplittern. Wird andererseits die Behandlung des Chors an einem Theater so virtuos gehandhabt wie bei Reinhardt, so entsteht zwischen der Selbstständigkeit des Dichters und der des Regisseurs eine Kluft, eine Rivalität, ein Verhältnis, das zur Trennung beider, d. h. den Regisseur zur Pantomime, den Dichter zum intimen Drama zwischen wenigen Gestalten führt.

Der Dichter wird dabei erkennen, daß er oft auf eine ganze Anzahl von Nebenpersonen verteilte, was an Motiven sehr gut in die Hand einer, nun noch detaillierter und lebendiger auszugestaltenden Figur gelegt werden konnte, wodurch das Werk an Klarheit und Unzersplittertheit des Interesses beim Zuschauer ohne Zweifel gewonnen hätte, daß er mit der vielseitigen Ausbildung einer Person wirklich viele einseitige ersetzen kann. Er wird ferner erkennen, daß die breiten Schauwirkungen der Massenszenen ihm die tiefergreifenden, edleren Wirkungen der Einzelszenen mit Lautheit, Gekränge, Neußerlichkeit unnütz zerreißen. Und er wird inne werden, daß bei dem nun einmal bestimmten verhältnismäßig engen Gesichtsfeld des geistigen Auges Massen, die es füllen, nur sehr oberflächlich charakterisiert werden können — daß aber alles Große und Reife erst jenseits der Oberflächlichkeit liegt.

Schauspielernotizen

Friedrich Kayßler hat ein Bändchen, „Schauspielernotizen“ betitelte, Tagebuchbemerkungen herausgegeben, die sowohl Zustimmung wie Widerspruch veranlassen und jedenfalls als Befundungen eines starken Künstlers über seine Kunst von Interesse sind. Da ist zunächst eine Rollen-skizze: „Leontes“. Im Wort ist festgehalten, wie dieser Schauspieler sich einen Charakter zurechtlegt, seinen Grundton findet, das noch dunkle Woher, aus dem die Gestalt ins Stück tritt, sich klarmacht; aber nicht gedanklich, sondern anschaulich, die Anregungen des Dichters weiterbildend! Beigefügt sind ein paar Reflexionen, ein kritisches Erwägen seiner Auffassung, zu der man sich Grillparzers treffende Bemerkung über das spanische Theater („Als man die Wahrscheinlichkeit in der Kunst noch nicht erfunden hatte . . .“) an den Rand setzen mag. Mit dem zweiten Aphorismus, über die „Grenzen einer Rolle“, weist Kayßler auf etwas sehr Wichtiges hin: daß der Schauspieler mit seinem Gefühl nicht aus der Befangenheit der Rolle ins Stück hinübergehen dürfe, daß er in seiner Einseitigkeit bleiben müsse und nicht durch anpassendes Verstehen der anderen Gestalten seinen Rollencha-

rakter schwächen dürfe. Ich glaube, daß sich diese Bemerkung zur Lebensregel umschreiben ließe! — In einer späteren Bemerkung ist ein ebenso Wesentliches der Schauspielkunst betont. Es dürfte bei manchem Kollegen Kayßlers allerdings Widerspruch finden, wenn er sagt: „Soviel auch für die sogenannte Hebung des Schauspielersstandes gearbeitet wird, ich kann darin nur ein, wenn auch unbewußtes Streben dahin erblicken, die Höhen und Tiefen der Schauspielkunst zu beseitigen und sie zu einer gleichen, glatten Ebene zu machen, auf der es sich gut für jedermann von der Mittelsorte fahren läßt. — Sobald die Schauspieler aufhören, in ihrem Wesen außerhalb des sogenannten Bürgertums zu stehen, hört ihre Kunst auf, selbständig zu existieren.“ — Mit doppelter Freude kann man neben diese Erkenntnis vom Wesen des Schauspielers, der sich immer mehr zu Möglichkeiten (nicht zu Grundsätzen und Festigkeiten wie der Bürger!) bilden muß, diese hohe Kunstauffassung Kayßlers setzen: „Den Ausdruck menschlicher Leidenschaften beherrschen heißt zunächst nur: das Handwerk des Schauspielers beherrschen. Die Kunst selbst scheint mir erst hinter dem allem, jenseits des Leidenschaftsausdrucks, zu beginnen, in einer abgeklärteren, geistigeren Sphäre.“ — Mein Widerspruch bei einzelnen Aphorismen richtet sich nicht so sehr gegen ihren Inhalt als gegen eine gewisse Inhaltlosigkeit, die sie im Verhältnis zur Ueberschrift aufweisen, wie z. B. die zwölf Druckzeilen, die „Neue dramatische Kunst“ heißen. Das steht ganz gut im Tagebuch, ist auch gewiß zum Teil rich-

tig und wahr. Aber es ist mit den Bemerkungen voll unmittelbarster Einsicht, die Kayßler über den Schauspieler gibt, so wenig gleichwertig, daß es im Buche stört. — Man wünscht sich das Büchlein umfangreicher.

Ueber das Schaffen des Schauspielers

Wir haben über das Schaffen des Schauspielers in dem, was Friedrich Kayßler über seinen Beruf veröffentlicht — und auch da und dort in seinen Gedichten — wertvolle Dokumente. Sie sind anders als das meiste (vielleicht: als alles!), was uns sonst an Schauspieleraufzeichnungen zu Gebote steht. Hier ist kein Jahrmarkt der Eitelkeit; hier ist nicht von Erfolgen, Triumphen, Auszeichnungen die Rede; niemand sonnt sich hier. Ein Künstler, dessen Seelenkraft und =wärme wir lieben, dessen herbe Gestalten sich mit einer eigentümlichen Abgewandtheit, einem starken In=sich=gekehrt=sein uns eingeprägt haben, spricht hier von seiner Arbeit, seiner Kunst. Sie ist für ihn der Mittelpunkt, um den sein Wollen, sein Schauen und, wie bei jedem großen Künstler, sein Denken ständig kreist; auf den immer einheitlicher sich sein ganzes Dasein bezieht. So ist der erste Eindruck der Kayßlerschen „Schauspieler=notizen“ — deren eben erschienener zweiter Band den früheren an Bedeutung weit übertrifft — der einer ganz starken Sympathie für den Ernst und die Ehrlichkeit, für die unbeirrte Besonnenheit, mit der dieser Künstler schafft. Dann, glaube ich, spiegeln

sich vor dem Geist des Lesers in den Gedanken dieses Buches die Bühnengestalten Kayßlers, die man sah: und man erkennt in diesem Spiegel neue Züge an ihnen, sieht ihre Struktur deutlicher und hört manchmal ein paar Worte aus den Seelen dieser Gestalten. Darüber bilden sich dann allgemeine Erkenntnisse über Schauspielkunst und das Schaffen des Schauspielers.

Das Buch wird eröffnet durch den bemerkenswerten Vortrag, mit dem Kayßler auf dem im vorigen Oktober stattgehabten Kongreß für Aesthetik und Kunstwissenschaft seine Zuhörer interessierte und fesselte. Er legt den Vorgang dar, wie ihm eine Rolle, eine Bühnenfigur entsteht, und wie er sie schafft. Dazu sei in Parenthese bemerkt: eine im einsamen Studierzimmer und im Zusammenspiel der Proben geschaffene Rolle, die wie eine Plastik immer deutlicher, immer klarer aus der Masse der Empfindung herausgestaltet wurde, ist schließlich innerhalb gewisser nicht allzu weiter Stimmungsgrenzen etwas in demselben Sinne Festes, Geformtes, Unveränderliches, wie es eine Dichtung ist. Wer je die eigentliche Künstlerarbeit des Schauspielers, das Werden einer Gestalt von Probe zu Probe verständnisvoll begleitete, wer sah, wie da die Empfindung, selbst voller werdend, sich den immer volleren, gemäßeren Ausdruck schuf, der jeden Tag reiner, deutlicher da war und doch bis zuletzt die Spuren seines Entstehens aus der ersten Anlage der Figur zeigte — dem wird es zum selbstverständlichen Gefühl, daß, wie in ihm das unverrückbare Erinnerungsbild jedes Momentes der Darstellung lebendig bleibt, daß so die Rolle im Schau-

spieler als eine festgeschaffene, immer neu zu wiederholende Leistung ruhend vorhanden ist.

Kayßler schildert seine Arbeit, seine Art, einen Menschen des Dichters zu einer sichtbaren Gestalt seines Spiels zu schaffen. Ihm entsteht gleich beim ersten Lesen ein Bild der Gestalt „in ihren stärksten Umrissen und tiefsten Momenten“. Ich glaube dies „beim ersten Lesen“ richtig zu verstehen, wenn ich es im Sinne von „als Ergebnis des ersten Lesens“ nehme. Denn erst das Gelesenhaben der letzten Szene einer Figur gibt die völlige Gewähr, wie jede vorhergehende aufzufassen ist. Es scheint mir der wichtigste Unterschied zwischen dem ersten Sehen eines Dramas und dem ersten Lesen: daß jeder Schauspieler auf der Bühne jede Gestalt bis zu Ende kennt und sie also schon in der ersten Szene deutlicher und voller hinstellen kann als die Phantasie des Lesers, vor welcher die Gestalten erst allmählich entstehen und sich oft nach späteren Szenen noch so bedeutsam wandeln, daß sich auch das für die ersten Szenen gewonnene Bild korrigiert. Ich glaube daher, daß auch Kayßlers Schauspieler die Gestalt erst als das Endergebnis der ersten Lesung — während welcher sie noch schwankt und sich verändert — fest empfängt.

Als den wichtigsten Teil in der Schöpfung einer Figur bezeichnet Kayßler die Kernpause zwischen der Stellprobe, auf der der Schauspieler gewissermaßen die Raumabgrenzungen und die äußeren Bewegungslinien seiner Rolle empfängt, und der eigentlichen Probenreihe. Es ist ja klar, daß das bloße Auswendiglernen des Textes nach dem Wort, ohne sogleich auch die Vorstellung der Situation,

des Partners, des szenischen Rhythmus, des Tempos, des Ausdrucks und der Gebärde hervorzurufen, geradezu eine Gefahr und die willkürliche Zerreißung von etwas ist, das eine organische Einheit werden soll und das nur als Ganzes, nicht aber mit irgendeinem seiner noch unverbundenen Teile fest werden darf. Deshalb ist die dem Lernen vorangehende Stellprobe so unendlich wichtig. Die tägliche Erfahrung bestätigt hier die theoretische Einsicht vielfältig. — Kayßler sagt, was mich zunächst überraschte, daß er bei diesem ersten Lernen, bei dem er für einen Akt etwa einen Tag braucht, schon bis zu allen Höhen und Tiefen kommt, die ihm innerhalb der Rolle überhaupt erreichbar sind. Ich fand bei vielfältigen Beobachtungen schauspielerischer Arbeit, daß die andere, von Kayßler auch erwähnte Art, welche erst im Zusammenspiel der Proben allmählich zur vollen Plastik der Gestalt und der Affekte kommt, welche sozusagen in ihre Rolle hineinwächst, wohl die weitaus häufigere ist. Auch eigene Regieerfahrungen — das Werden des Regiekunstwerkes, hat ja eine nahe Beziehung zur Entstehung der schauspielerischen Leistung — zeigten mir die unendliche Fruchtbarkeit gerade der gemeinsamen Arbeit an neuen Höhen, neuen Tiefen. Kayßler spricht allerdings auch von der Scheu, die in stiller, einsamer Arbeit gefundene Ausdrucksfülle einer Figur in den ersten gemeinschaftlichen Proben sogleich hinzustellen. Es mag die allmähliche Ueberwindung dieser Scheu auch bei solchen Schauspielern, die ihre Rolle schon zu Höhen und Tiefen entwickelt haben, dem Betrachter den Eindruck erwecken, als schüßen sie erst allmählich die Gestalt. Und

dennoch scheint mir jeder Schauspieler in jedem Augenblick so abhängig von seinem Partner — selbst vom Tonfall seines Partners —, daß wohl die Herausbildung des Letzten, Ueberzeugendsten einer Rolle immer ein Ergebnis des Zusammenspiels ist. Ich habe jedenfalls auch schon gesehen, wie sehr bedeutende Schauspieler eine Rolle wegen der mangelnden Wechselwirkung mit untergeordneten Partnern nicht bis in die letzten Möglichkeiten ausgestalten konnten, die ihnen sonst mühelos zu Gebote standen.

Nach den grundlegenden Beobachtungen und Befundungen über sein Schaffen nimmt Kayßler in seinem Vortrage noch zu vielen einzelnen Fragen Stellung, besonders interessant zum Problem des Bewußten und Unbewußten in der Schauspielkunst, womit die Frage nach der Intelligenz des Schauspielers zusammenhängt und fast auch die nach „Leben und Rolle“.

Von den weiteren Aufsätzen des Buches scheint mir der allerinteressanteste der „Dichter und Schauspieler“ betitelt — schon, weil dieser Aufsatz in manchem wichtigen Punkte nicht unwidersprochen bleiben darf. Ich will zunächst nicht bestreiten, daß Kayßlers wenig optimistische Schilderung des Verhältnisses der beiden beim Drama zusammenwirkenden Gesellen, Dichter und Schauspieler, leider auf vielen unerfreulichen Erfahrungen beruht, will hier nicht schönfärben und die Partei des Dichters gegen den Schauspieler vertreten. Aber wenn ich selbst Kayßler in allen beobachteten Tatsachen recht gäbe, müßte ich doch alle seine Folgerungen ablehnen. Der Aufsatz hat ideell unrecht, indem er einen entarteten und kulturlosen Zu-

stand, als welchen ich die Loslösung des Theaters von der Person des Theaterdichters ansehen muß, allzusehr als gegeben hinnimmt, nach Mitteln sucht, diesen Zustand erträglich zu machen, statt als gründlichste Heilung zu verlangen, daß der Theaterdichter wieder ganz ein Glied des Theaters werde und so mit ihm verwachse, daß alle beruflichen Gegensätze zwischen ihm und dem Theater sich von selbst auflösen. Der Aufsatz beginnt mit den Worten: „Ein am Schreibtisch vollendetes Werk . . .“ Hier stock' ich schon; und wenn auch Kayßler die Einschränkung macht, daß das Drama eigentlich erst in der Aufführung vollendet ist, so ist das in ästhetischem Sinne gemeint, so sieht er doch den Text des Dramas als fertig an, wenn die Proben beginnen. Dazu muß ein Fragezeichen gesetzt werden; hier ist der Punkt, wo, wie ich glaube, sich der Dramatiker von den vielen Dichtern unterscheidet, von denen heute Stücke gespielt werden. Dem Dramatiker löst sich das am Schreibtisch vollendete Werk in den Proben wieder auf, die Gestalten füllen sich mit der Seele und dem Körper ihrer Darsteller, werden ein Ganzes mit ihren Darstellern. Und die Phantasie des Dramatikers wird noch einmal fruchtbar; sie produziert noch einmal: Einfälle, kleine Aenderungen, Striche, die verdeutlichen, bessere Uebergänge, einzelne Höhepunkte. Ich meine hier immer: im Text, der gewissermaßen in einem raschen, momentanen Flüssigwerden mit den individuellen Darstellern der Rollen zusammengeschmolzen wird. Sicher hat Kayßler sehr recht mit der Rüge, die er manchem Dramatiker für sein Benehmen auf Proben (vor

allem: Stören und Unterbrechen der schauspielerischen Arbeit!) erteilt. Aber selbst, wenn die Mehrzahl der Fälle ihm recht gibt — was bei dem berufenen Dramatiker sicher nur in seinen ersten Lehrjahren vorkommen wird —, dürfen wir doch nicht auf den kulturlosen Zustand zustreben, bei welchem der Dramatiker von den eigentlichen Werkproben entfernt ist. Daß dieser Zustand einmal, noch zu Hebbels Zeit, herrschte, das hat es verschuldet, daß das Geschlecht der dramatischen Dichter so theaterfremd geworden ist. Unser Kampf für das Gegenteil wird vielleicht schon in einer Generation Früchte tragen. Kayßler will, daß der Autor zur Stellprobe, dann aber erst zu den letzten Proben der bereits in allem Wesentlichen feststehenden Aufführung zuzulassen sei. Damit schneidet man den Autor — natürlich ist hier nur die Rede von der ersten oder der entscheidendsten Aufführung seines Werkes! — nicht nur von einer für ihn, und also für die Institution wichtigen Möglichkeit des Lernens, sondern auch von einer des Schaffens ab. Nur dadurch, daß der Dichter seine Arbeit sich täglich, wachsend, wiederholen sieht, erfühlt er sie ganz, erfühlt er ihre Schwächen, ihre Längen, wird er an dem Werk in bezug auf diese Körperwerdung schöpferisch. Ich habe manchen Fall gesehen, wo der Schauspieler, der sich vergebens mit einer Härte der Dichtung mühte, dem Dichter sehr dankte, der zusehend schöpferisch geworden war und rasch das Fehlende gedichtet hatte. Ich fasse zusammen: selbst die gewissen Unzulänglichkeiten zwischen Dichter und Schauspieler, die beide noch nicht ganz zueinander erzogen sind, dürfen uns

nicht abhalten, den Dichter geradezu zu den Proben zu zwingen, um des Dramas und des Theaters willen, deren Diener Dichter wie Schauspieler sind. Nur muß sich der Dichter dazu erziehen, sein Auge nicht nur auf die Leistung des Schauspielers zu halten, sondern auch auf die Dichtung, für die er verantwortlich ist, die nicht am Schreibtisch vollendet ist, sondern deren letzte Ausgestaltung von der gemeinsamen Arbeit der Proben geschaffen wird; gleichviel, ob dabei der Dichter selbst als Regisseur fungiert oder nur als Autor den Proben beiwohnt.

Mit sehr großer Freude wird gerade der Dichter die Aufsätze über „Persönlichkeit“, über „Die Seele ist es, die da spielt“, über die „Mißachtung der Aufführungspflicht“ lesen. Ueberall spricht in ihnen der hohe Ernst, die Seele Kayßlers, die dem verstehenden Zuschauer gerade in seinem Spiel immer fühlbar ist. Wie durch dieses Buch seine Menschendarstellung, so wird dies Buch durch seine Bühnenkunst bestätigt. Wie schön und — gerade in bezug auf Künstler wie Kayßler selbst — wie richtig ist dieser Satz: „Wenn die Seele sich des Körperlichen bedient, um Kunst zu übermitteln, so tut sie es nur, um wieder Seele zu werden, d. h. Eindruck, Erinnerung zu werden in der Seele des Genießenden und als solche kürzer oder länger weiter zu leben, stumpf verharrend, schlummernd oder zeugend und Früchte tragend.“ Dann: „Das Körperliche, obwohl im Falle der Bühne der Kunstgenuß selbst, ist im letzten Grunde doch nur ein Moment des Durchgangs, etwas Vorübergehendes und

streng gesagt Unwirkliches; das Wirkliche, Ursprüngliche, Anfängliche, Zeugende, aus dem das Kunstwerk floß, war die Seele.“ Man muß den unendlich hohen Genuß der Nachwirkung großer Schauspielkunst — die vielleicht im Moment des Spiels selbst herbe, verschlossen, nicht ganz ergreifbar schien — erlebt haben, um Kayßler hier zu verstehen. Ich weiß eine Reihe großer Darstellungen verschiedener Künstler, denen gegenüber ich während des Spiels nicht hingerissen war, vor denen ich gesammelt und klar auffassend blieb — und die ich nach Tagen, manchmal nach Monaten, dann in mir als die eingprägtesten, unvergeßlichsten Gestalten, als groß wiederholbare Eindrücke entdeckte. —

Das Buch wird beschlossen von dem feinsten, ich möchte sagen: liebevollsten der Aufsätze, der Jugenderinnerung „Vorfrühling“, die von starkem Lebens- und jungem Kunstgefühl überglüht ist, in der nachträglich die ganze Köstlichkeit jugendlicher Kunstbegeisterung erlebt und, wie wir dies alle mit unseren frühen Erinnerungen tun und nach dem Gesetz unserer Natur tun müssen, dies Erlebnis in die jungen Jahre zurückprojiziert wird — in denen es gewiß noch nicht halb so tief empfunden wurde wie jetzt von dem Manne, der die Jahre hinabdenkt. Es ist eine Schüleraufführung der „Iphigenie“, die zu einer gymnastischen Jubelfeier im Breslauer Stadttheater veranstaltet wurde und bei der Kayßler den Drest spielte. Immer wieder tritt dieser Künstler, der vielleicht von allen, die für uns die heutige deutsche Schauspielkunst bedeuten, reinsten Willens, ehrlichsten Kunstgewissens ist,

mit seinem ganzen Wesen aus diesem Buche hervor. So auch hier. Ohne Sentimentalität, wenn auch mit dem leisen Schmerz des der Jugend entwachsenen Mannes sieht er die wundervollen Werte, die im Verhältnis der Jugend zur Kunst liegen: „Ich kann mir kaum etwas Herrlicheres denken, als wenn ganz junge Menschen, die noch von keiner Rücksicht und Sorge des Berufs belastet sind, sich mit Kunst beschäftigen.“ Und er ruft die schönsten, von Jugendgefühl durchglühten Verse an von den abends aneinandergelehnt am Ufer Sitzenden, bis zu deren Füßen die Wellen spielen und vor denen die weite Welt offen liegt —

und künftige Taten drangen wie die Sterne rings um uns her unzählig aus der Nacht.

In solchen Erlebnissen wie dieser lang und weise zubereiteten „Iphigenie“ aufführung, fand Kayßler den herben, nicht weichlichen und nicht verschwommenen Idealismus, mit dem er die Schauspielkunst erfüllt. Ganz natürlich eint er sich ihm mit dem, was man, nicht eigentlich das Technische, aber das rein Gestaltende der Schauspielkunst nennen kann. So entsteht ein Ganzes von Bedeutung.

Bedenken wider Shafespeare

In jedes Zeitalter leuchten Geister herein, die als Feststerne erster Größe erscheinen. Ein paar Menschenleben lang strahlen sie unbeweglich, unverminderten Lichtes, ruhig und klar von derselben Stelle des Himmels. Indessen wandelbare Planeten vor ihnen auftauchen und versinken, erscheinen sie als ewig. Sind sie ewig? Sind ihre Bewegungen, die Wandlungen ihrer Lichtfülle nicht vielleicht nur so langsam, daß ein Mensch vom Jüngling zum Greise werden kann, ohne einen Unterschied wahrgenommen zu haben? Daß vielleicht sogar in zwei, drei Generationen — zumal bei dem schlechten Gedächtnis der Menschheit — selbst beträchtliche Veränderungen lange unbemerkt bleiben können? Sind sie nicht vielleicht einem, Jahrtausende überschauenden, Blick so unbeständig wie die raschen Wandelsterne?

Wenn wir zu dem Gefühl der bedingten Gültigkeit unserer Zeitwertungen durchgedrungen sind, eingesehen haben, daß unsere Epoche späteren Generationen genau so als überwunden gelten wird, wie uns frühere Perioden; wenn wir dann mit unbefangenen Blick in vergangene Jahrhunderte blicken, so müssen wir die Wandelbarkeit

aller, auch der scheinbar ewigen Werke zugeben. Selbst die größten Geister steigen langsam wieder zum Horizont hinab und versinken.

Bergegenwärtigen wir uns etwa die Zeiten nur vor hundert oder zweihundert Jahren, so werden wir eine ganze Anzahl in die erste Reihe gesetzter Persönlichkeiten, in den bildenden und redenden Künsten wie in der Philosophie, entdecken, die uns in die Klasse der durch die Entwicklung überwundenen, nur geschichtlichen, zurückgesunken sind; und andere ältere, die uns erstrangig dünken und deren Größe schon lange vorher einmal erkannt wurde, waren damals wieder ganz vergessen und verschollen.

Wir müssen uns diese Relativität selbst der unserem Gefühl nach ganz unvergänglichen Männer lebendig ins Bewußtsein rufen, um gerecht eine Schrift zu beurteilen, die heute einen scharfen kritischen Angriff gegen einen „Ewigen“ unternimmt. Verfasser und Thema erklären das Aufsehen genügend, das Leo Tolstois „Shakespeare“ erregt hat.

Die Anregung für Tolstoi war eine höchst törichte und alberne Broschüre von Ernest Crosby: „Shakespeares Stellung zu den arbeitenden Klassen,“ die von der etwas kindischen Anschauung ausgeht, daß nur der Proletarier ein anständiger Mensch, der Aristokrat dagegen ein Schuft ist, und die nun Shakespeare jedes Schimpfwort, wie „gemeiner Bauer“, „lausiger Diener“, als Befundung einer schwer verbrecherischen antidemokratischen Gesinnung vorwirft, eine in jedem Betracht geistlose und

gänzlich indiskutable Broschüre, ohne Blick für das Leben wie für die Kunst geschrieben. Diese Broschüre kam Tolstois neuesten proletarijchen Anschauungen sicher sehr gelegen, und er wollte ihr ein Begleitwort schreiben. Daraus aber ist nun eine viel umfangreichere Schrift geworden als die Grosbyische, und auch der Standpunkt hat sich gewandelt. Tolstoi ist doch zu sehr Künstler, um nicht bei einem Thema wie „Shakespeare“ mit der Diskussion von selbst ins Gebiet des Aesthetischen zu geraten. Er sagt:

„Von dem Kampf meiner Zweifel mit den selbstbetrügerischen Versuchen, mit Shakespeare ein Einverständnis zu erzielen, ermüdet, entschloß ich mich, meine vollständige Mißbilligung für diese allgemeine Vergötterung zu gestehen. Da ich annahm, daß viele dieselbe Erfahrung gemacht haben und noch machen, halte ich es für nützlich, meine der Majorität entgegengesetzte Meinung bestimmt und offen auszusprechen, um so mehr, weil die Schlüsse, zu denen ich, nach genauer Untersuchung der Ursachen meiner Meinungsverschiedenheit mit der allgemein geltenden Ansicht, kam, mir nicht ohne Interesse und Bedeutung erscheinen.

Meine Mißbilligung der feststehenden Meinung über Shakespeare ist weder das Resultat einer zufälligen Stimmung noch eine unbedachte Stellungnahme zu der Sache; sie ist vielmehr das Ergebnis jahrelang wiederholter, beharrlicher Bemühungen, meine eigenen Ansichten über Shakespeare mit denen aller zivilisierten Menschen der christlichen Welt in Einklang zu bringen.

Ich erinnere mich sehr wohl noch des Erstaunens, welches ich beim ersten Lesen Shakespeares empfand. Ich erwartete eine mächtige ästhetische Freude, und — nachdem ich seine als die besten bezeichneten Werke, „König Lear“, „Romeo und Julia“, „Hamlet“ und „Macbeth“, — eins nach dem andern, gelesen hatte, fühlte ich nicht allein kein Entzücken, sondern im Gegenteil unwiderstehlichen Abscheu und Widerwillen; ich war im Zweifel, ob ich unsinnig wäre, weil die Werke, welche die zivilisierte Welt als Gipfel der Vollkommenheit erachtet — mir trivial und geradezu schlecht vorkamen, oder ob die Bedeutung, welche diese zivilisierte Welt den Werken Shakespeares zuschreibt, ihrerseits unsinnig genannt werden könne.

Meine Betroffenheit ward durch die Tatsache vergrößert, daß ich immer sonst die poetischen Schönheiten, in jeder Form, stark empfinde. Warum aber konnten mir denn künstlerische, von der ganzen Welt als Taten eines Genies, anerkannte Werke — Shakespeares Werke — nicht allein nicht gefallen, sondern sogar unangenehm auf mich wirken? Lange Zeit vermochte ich nicht, mich selbst zu verstehen, und während fünfzig Jahren las ich Shakespeare, um mich zu prüfen, mehrere Male in jeder Form, und in Russisch, in Englisch und in der deutschen Schlegel'schen Uebersetzung — wie es mir angeraten ward. Mehrere Male las ich die Dramen, die Komödien, die historischen Schauspiele, und litt jedesmal unverändert unter denselben Gefühlen: Widerwillen, Langeweile und Bestürzung. In der letzten Zeit habe ich, als ein alter Mann von fünfundsiebzig Jahren, um mich nochmals zu

prüfen, ehe ich dieses Begleitwort schrieb, wieder den ganzen Shakespeare —, die historischen Schauspiele, „Die Heinrichs“, „Troilus und Kressida“, den „Sturm“, „Cymbelin“, mit eingeschlossen, gelesen. Ich habe dieselben Empfindungen noch stärker gehabt — dieses Mal jedoch keine Bestürzung mehr, sondern die feste, zweifellose Ueberzeugung, daß der „unbestreitbare“ Ruhm des großen Genies, welchen Shakespeare genießt, welcher die Schriftsteller unserer Zeit antreibt, ihm nachzuahmen, und Leser und Zuschauer, nicht vorhandene Vorzüge in ihm zu entdecken, wenn sie dabei auch ihr ästhetisches und ethisches Verstandnis irreleiten müssen, ein großes Uebel ist, wie jede Unwahrheit.

Obgleich ich weiß, daß die Mehrzahl der Menschen so fest an die Größe Shakespeares glaubt, daß sie beim Lesen dieses Urteils ihm nicht einmal die Möglichkeit einer Berechtigung einräumen und ihm nicht die geringste Beachtung schenken werden, werde ich trotzdem, so gut ich's vermag, zu zeigen versuchen, warum ich glaube, daß Shakespeare nicht als großes Genie, ja nicht einmal als Durchschnittsschriftsteller anerkannt werden kann.“

Wenn ein Mann wie Tolstoi eine Frage so sachlich-ruhig und nach so reiflicher Ueberlegung zur Erörterung stellt, so müssen wir ihn mit Ernst anhören und dürfen ihn nicht (wie dies leider einige rasche Kritiker getan haben!) kurzerhand mit Spott übergießen. Wir werden freilich gleich darauf aufmerksam machen können, daß unter all den Versuchen, die Tolstoi gemacht hat, um Shakespeare nahezu kommen, einer, und der entscheidendste

fehlt. Er zählt auf, wie oft und genau er den Dichter, was alles er über ihn gelesen habe. Aber er sagt kein Wort, daß er die Dramen auf der Bühne sah, daß er sie in mustergültigen Aufführungen sah. Tolstoi hat in Petersburg gelebt, hat das westliche Europa bereist, hat also — wir können nicht anders, als es annehmen — sicher doch eins oder das andere Shakespeare=Drama auch gesehen. Aber offenbar fühlt er, der geborene Epiker, sich vor dem lebendigen Drama als Kritiker unsicher und greift zum Buch, setzt seine Sonde am Detail an und vermag sich auf diese Weise so wenig das Bild des Ganzen zu verschaffen, wie ein Konzertehtrengast, der auf den Fauteuils dicht am Orchester sitzend aufdringlich einzelne Instrumente aber nicht den symphonischen Zusammenklang hört. Freilich vermögen nach der Seite des Dramatischen hin, produktiv oder rezeptiv, besonders veranlagte Menschen — wie der Musiker eine Partitur, die er klingen hört — ein Drama zu lesen und dabei innerlich zu sehen. Aber das ist bei Tolstoi, der ganz episch empfindet, keineswegs der Fall. Und ganz sicher steht es zu der Gewissenhaftigkeit, mit der er wieder und wieder las, in gar keinem vernünftigen Verhältnis, daß er sich nicht bemühte, zu sehen, und mehr aus den Ereignissen der Bühneneindrücke sein Urteil zu schaffen als aus der Lektüre. Es zeigt eine grundsätzliche Verkennung des Gegenstandes. Sie bekundet sich auch darin, daß er den „Lear“, sicher das alleranfechtbarste der großen Shakespeare=Dramen, auswählt, um an ihm die Wichtigkeit Shakespeares zu beweisen. Er kann sich dabei freilich auf eine Reihe bedeu-

tender Kritiker berufen, die den „Lear“ für den Gipfel shakespeareischer Kunst erklären. Aber dies zeigt nur wieder eine alte, nicht neue Tatsache: daß die dramatische Kunst, mehr als eine ihrer Schwestern, der größten Verständnislosigkeit begegnet — selbst bei den Gebildeten, selbst bei den Künstlern.

Die Einschätzung des „Lear“ als der bedeutendsten Leistung Shakespeares beruht auf der vagen, allgemeinen und sicher sehr großen Poesie des ganzen Vorwurfs, des Stoffs und läßt die entweder ursprünglich mangelhafte oder durch die Ueberlieferung verderbte Gestaltung, Formung des Dramas ganz außer acht. Es soll mit diesen Einwänden nichts gegen den „Lear“ gesagt sein: er ist auch so, wie er vorliegt, und wenn wir uns seine enormen Mängel und Schwächen offen zugestehen, etwas sehr Großes. Aber es soll darauf hingewiesen werden, daß die unbedingten Lober Tolstoi die Zerrupfung Shakespeares geradezu kinderleicht machten, indem sie der Schwächen des „Lear“ nicht Erwähnung taten (sie haben sie wahrscheinlich gar nicht bemerkt!) und zeigten, daß dies Werk trotzdem in vielem gewaltig sei. Eine uneingeschränkte Anerkennung dieses Dramas, die zudem mit der Erklärung verbunden ist, daß es der Gipfel Shakespeareischer Kunst sei, muß bei einer Kritik, wie der Tolstoiischen, die alles, nur gerade das Dramatische nicht sieht, zu einer vollen Beurteilung Shakespeares führen. Als eine solche ist Tolstois Buch anzusehen. Und die noch heute maßlose und übertriebene Bewunderung wird sicher durch sie eine gewisse Korrektur erfahren. So falsch sie auch oft in der

ganzen Beweisführung verfährt und so einseitig=christlich sie die religiöse Aufgabe des Dramas — ohne die es allerdings keine große Tragödie geben kann — auffaßt.

Uebrigens: „olle Kamellen“. Man könnte fast die Absätze dieser Schrift mit solchen aus Grabbes „Ueber die Shakespearomanie“ — einem in mancher Ueberlegung, mancher These vorzüglichen, Tolstois Buch sicher weit überlegenen Aufsätze durcheinandermischen; und daraus würde sich gewiß ein halbwegs vernünftiges Buch gegen die lächerliche, auf Unkenntnis des Dramas beruhende, letzten Grundes auf eine Zeitsuggestion zurückführbare Ueberschätzung Shakespeares ergeben. Gleich in der historischen Erklärung von Shakespeares Ruhm stimmen beide Angriffe ganz überein. Und daß Tolstoi etwa Grabbe gekannt hat, halte ich für sehr unwahrscheinlich; da er sich sonst auf diesen Bundesgenossen berufen hätte. Das für uns wichtigste Kapitel der Frage „Shakespeare“, das seines Einwirkens auf unsere deutsche dramatische Kunst, ist in der Grabbeschen Schrift vortrefflich erörtert. Es könnte gleichzeitig als ein mit feiner kritischer Erwägung aus dem Tolstoiischen Buche gezogenes Resultat für unsere Praxis gelten. Man rufe sich ferner ins Gedächtnis, daß auch Hebbel zu dem Resultat kam, daß über Shakespeare durchaus hinausgegangen werden müsse!

Das neue Shakespeare-Evangelium

„Das neue Shakespeare-Evangelium“ nennt sich eine sehr merkwürdige Broschüre, die Peter Alvor herausgegeben hat. Es könnte den Shakespeare-Freunden kaum etwas erwünschter und lieber sein, als wenn sie recht eindringlich und überzeugend geschrieben wäre. Denn sie nimmt gegen die Bacon-Hypothese Stellung (freilich um eine noch unmöglichere Mutmaßung, die ihr Verkünder leidenschaftlich als subjektive Gewißheit bezeugt, aufzustellen!), der damit endlich ein würdiger Gegner erwachsen ist. In der Tat wird gegen die Bacon-Theorie nichts so spielend Ueberzeugendes vorzubringen sein, als die mit ebensoviel Recht und Wahrscheinlichkeit dargetane Aufstellung eines ganz neuen, geradezu überraschenden Shakespeare-Dichters, an den bisher wohl überhaupt noch niemand gedacht hat. Ein Vorgang, der sich beliebig oft, für bekannte und selbst namentlich unbekannt, nur errechnete Personen aus dem England der Shakespeareschen Zeit wiederholen ließe!

„Zur Rechten sah man wie zur Linken
einen halben Shakespeare heruntersinken.“

Shakespeare ist der Graf Rutland und der Graf Southampton. Diese beiden halben Shakespeare haben sich, nach Alvor, nun nicht — wie etwa unsere heutigen Bühnenfürsten Blumenthal und Kadelburg oder die zahlreichen Doppelautoren des französischen Theaters — zu froh-gemeinsamem Schaffen des einzelnen Werkes vereinigt; sie haben sich vielmehr nur desselben Pseudonyms bedient, und zwar hat Southampton die Tragödien, Rutland die Komödien geschrieben. — Wer je einen großen Kriminalfall aufmerksam verfolgt hat, bei dem die Täterschaft lange dunkel war, bei dem trotz zwingendster Verdachtsgründe sich der ganze Indizienbeweis zuletzt als ein Zufallsgewebe herausstellte, dem gegenüber andererseits der immer wieder pochende Zweifel doch erst ganz zum Schweigen kam, als der wirklich Schuldige gestanden hatte; wer die Fülle von Kombinationen und Beziehungen beobachtet, die das Geschehen in jedem Augenblick schafft und die fast unbeachtet wieder hinabfließen, die aber, wenn die spähere Nachforschung in sie hineinleuchtet, an den zufällig und willkürlich erhellten Stellen wie ebenso viele ursächliche Zusammenhänge, notwendige Kettenglieder, Gründe und Anlässe erscheinen; wer sich gewöhnt hat — etwa als Künstler, Diplomat, Finanzmann, Stratege — in Möglichkeiten zu denken, der muß von vornherein einem Unterfangen skeptisch gegenüberstehen, das in einer Jahrhunderte zurückliegenden, in der Breite ihres Details, wie jede wirkliche Vergangenheit, ganz verdunkelten Zeit mit schwachen Vermutungen eine starke Ueberlieferung wähnt brechen zu können. Es ist ja

sofort klar, daß, wenn Shakespeare und Southampton in Verkehr miteinander standen, jedes Erlebnis des einen auch dem anderen Stoff werden konnte, daß sie in bezug auf tatsächliche Zuflüsse für unsere Augenweite räumlich gar nicht auseinandergerückt werden können. Alvor sieht selbst ein, daß seine These ganz unbeweisbar ist, d. h., daß die äußeren Gründe unzureichend sind. Aber dieser Hypothetiker bringt — infolge seiner offenbaren Inkompetenz für die Beurteilung der geistigen und kulturellen Seite dieser Frage — nicht einmal eine Wahrscheinlichkeit aus inneren Gründen zustande, die zu einer eingehenden interessierten Beschäftigung mit seiner Ansicht nöthigen würde. Er kennt, um dies Thema durchdringen zu können, weder den Typus Dichter, dessen vollste Verkörperung Shakespeare ist, noch das Theater genugsam. Man könnte am Schluß mancher seiner Ausführungen sein „ergo est“, ohne ein Wort vorher ändern zu müssen, in ein „ergo non est“ umwandeln.

Daß die Tragödien und die Komödien von demselben Dichter sein müssen — von den wenigen, dem Zweifel unterliegenden „Grenzdramen“, wie etwa dem „Perikles“, natürlich abgesehen —, daß dieser Dichter ein Mann niederer Geburt, kein Adliger, sondern ein Schauspieler war, der alle Tugenden und Untugenden des ausgesprochenen Mimen hatte, der aber mit seinem Genie von den Wurzeln der Gesellschaft aus hinaufreichte bis in königliche Vorstellungskreise (nicht hinabstieg!), das muß jedem Psychologen, der die Dramen mit Aufmerksamkeit liest, unmittelbar klar werden.

Verbrecher bei Shakespeare

Ein dänischer Kriminalist, der Polizeichef August Goll, hat sechs hervorragende Verbrecher aus Shakespeares Dramen zum Gegenstand psychologischer Studien gemacht, die, deutsch von Oswald Gerloff, unter dem Titel „Verbrecher bei Shakespeare“ erschienen sind. Professor Dr. Franz von Liszt hat dem Buch eine orientierende und die Arbeit sehr anerkennende Einleitung geschrieben. Brutus, Cassius, Macbeth, Lady Macbeth, Richard III., Jago sind das Thema. Schon diese Auswahl zeigt, daß der Verfasser im wesentlichen hier den heroischen Verbrecher behandelt, einen Typus, der ihm in seiner polizeilichen Praxis gewiß nicht häufig begegnet ist. Und merkwürdigerweise hat, wie ich aus der Lisztschen Einleitung ersehe, ein hervorragender deutscher Jurist, Professor Joseph Kohler, in einem früheren deutschen Buche desselben Stoffes auch fast dieselbe Gestaltenreihe analysiert. Nur scheint das bei Groll um so auffallender, als er einen praktischen Gewinn für die Erkenntnis und Bekämpfung des Verbrechens aus seiner Arbeit erhofft; es scheint mir fast so, als würde ein Physiker Dinge, die in den mittleren und durchschnittlichen Verhältnissen unseres Alltags

brauchbar sein sollen, unter den extremsten Bedingungen, etwa bei — 200 Grad, studieren. Ich erinnere an jenes schöne und unendlich wahre Wort des Gerichtsrats in der „Natürlichen Tochter“:

„In abgeschlossenen Kreisen lenken wir
gejeglih streng das in der Mittelhöhe
des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben sich in ungemessenen Räumen
gewaltig seltsam hin und her bewegt,
belebt und tötet, ohne Rat und Urteil,
das wird nach anderm Maß, nach andrer Zahl
vielleicht berechnet, bleibt uns rätselhaft.“

Der Begriff des Verbrechens bei großen politischen Persönlichkeiten — auch Brutus ist doch etwas anderes als das, was wir gemeinhin einen politischen Verbrecher nennen, etwas anderes als ein russischer Anarchist oder sonst ein Attentäter — ist nicht derselbe wie bei mittleren Menschen. Auch die Psychologie solcher Verbrecher ist, glaube ich, wesentlich anderen Bedingungen unterworfen, als die des gemeinen Verbrechers. Und praktisch ist wohl gerade die allein von Nutzen. So erstaunt man, daß Goll nicht die Gauner, die niedrigen Typen aus Shakespeares Werk mehr bevorzugt hat. Was er gibt, ist nun freilich sehr interessant. Er bringt an diese hohen Gestalten — nur bei Cassius und Jago liegt der Fall anders — den in der Kriminalpsychologie erkannten Verbrechertyp zum Vergleich heran und zeigt, wie klar und richtig er von Shakespeare dargestellt ist. Ob er die Lady Macbeth in Shakespeares Sinne deutet, weiß ich nicht. Die meines

Wissens schon von Goethe erkannte symbolische Beziehung zwischen den Heren (die ja fast eine Art Vorspiel sind) und der Lady scheint für eine andere Auffassung zu sprechen. Glänzend gelungen ist die Gegenüberstellung von Brutus und Cassius, klar und richtig sein Macbeth. Das Problem Richard III. ist nicht verwickelt; es ist zudem ästhetisch wesentlich interessanter als psychologisch. Mit dem Jago kommt der Verfasser an die kriminalistisch vielleicht wichtigste der Aufgaben, die Untersuchung des Instinktverbrechers. Ich muß den Eindruck noch erwähnen, den ich während des Lesens hatte: mehr einem wissenschaftlichen, ästhetisch gebildeten Psychologen als einem praktischen Polizeimanne zuzuhören.

Französisches Theater der Vergangenheit

Unserem allgemeinen Urteil über das französische Theater der Vergangenheit ward im großen ganzen durch Lessing die Richtung gewiesen, der durch seine Berührung mit den neuentdeckten, noch nicht bewältigten, noch nicht übersehbar gewordenen Wundern der Shakespeareschen Weltchöpfung gegen die romanische regelmäßige Kunstbühne ungerecht wurde. Er sah in ihr nur das Erstarrte, leblos Gewordene. Wir müssen hinter seine energischen Fragezeichen neue Fragezeichen setzen; ohne ihm übrigens den Dank zu vergessen für sein zielsicheres Wegräumen der unserer Dichtung damals schädlichen westlichen Einflüsse, die nur einer in ihrem Wesen erstarkten Literatur nützlich sein können. Offenbar waren in dem gallischen Schauspiel, trotz aller Verknöcherung, trotz der Verkleinerung des dramatischen Gesetzes in pedantische Regeln, hohe Werte lebendig geblieben; vor allem dies: großer monumentaler Stil; ein der üblen „Natürlichkeit“ abgekehrter, dem Wesen der Kunst zugewandter Sinn, der die Steigerung des menschlichen Antlitzes zur tragischen Maske begriff.

In den künstlerischen Geist des alten französischen Thea-

ters führt Diderots „Paradox über den Schauspieler“, einer der feinsten Essays, die über den Mimen und seine Kunst geschrieben wurden, vortrefflich ein. Er stammt aus dem Jahre 1750. „Es gibt drei Muster: den natürlichen Menschen, den Menschen des Dichters, den Menschen des Akteurs. Der natürliche Mensch ist minder groß als der des Poeten und dieser noch weniger groß als der des großen Schauspielers, der von allen am meisten gesteigert ist. . . . Hätten Sie nicht vielleicht eine Gravüre von Rinderspielen gesehen? Hätten Sie darauf nicht einen Bengel gesehen, der unter einer scheußlichen Greisenmaske vorläuft, die ihn vom Kopf bis zu den Füßen verdeckt? Unter dieser Maske lacht er über seine kleinen Kameraden, die der Schreck in die Flucht schlägt. Dieser Bengel ist das wahre Gleichnis des Akteurs; seine Kameraden sind das Gleichnis des Zuschauers.“ Es ist seltsamerweise der Verfasser des „Hausvaters“, von dem die bürgerlichen Rührstücke abstammen, der so spricht! —

Dieser Dialog ist das wichtigste Stück eines von Paul Wiegler ausgelesenen und übersetzten Sammelbandes „Französisches Theater der Vergangenheit“, in dem noch sieben weitere interessante Dokumente des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mitgeteilt werden. Sie beziehen sich größtenteils auf die soziale Lage der Komödianten; so vor allem die abgedruckten Kapitel aus Scarrons „Komischem Roman“, aus dem „Gil Blas“, aus Rousseaus Brief an d'Alembert und die Aufsätze von Sebastian Mercier. Mit liebenswürdiger Selbstironie spöttelt Molière im „Stegreifspiel“ über Komödie und Komödi-

anten, ähnlich wie Scudéry in seiner lustigen kleinen Farce. Wenig bedeutsam ist in diesem Zusammenhang des großen Corneilles „Des Schauspiels Trug“. Sebastian Mercier sagt 1716: „Man muß es den Schauspielern in ihrem höhnischen Stolz gleichtun: statt ihnen eure Stücke zu bringen, übergebt sie dem Publikum; der Druck wird euch auf einmal euren wahren Richtern vor die Augen stellen. . . . Ist das Stück wirklich gut, so wird sich die Provinz desselben bemächtigen; Ausländer werden es übersetzen; früh oder spät werden sie der Hauptstadt vorschreiben, was sie aufnehmen soll!“ Ein interessantes Aperçu zu der Gefahr der Hauptstädte, daß in ihnen das Jahrhundert durch die Saison verdeckt wird.

Goethe als Dramaturg

Ueber Goethes dramaturgische Tätigkeit ist von Dr. Valerius Tornius eine ausführliche Schrift erschienen, die nicht einen Bühnenfachmann, der gleichzeitig Philologe ist, zum Verfasser hat — sondern einen Philologen, der auch den praktischen Bühnenfragen Verständnis und Interesse entgegenbringt. Der Charakter des Buches ist somit mehr philologisch, literar-historisch, der Stoff ist nach allen Seiten ausgelegt, die Dokumente sind beigebracht und alles, was für die Anschauung des Goethischen Theaterleitens Bedeutung haben könnte. Ein tätiger Bühnenmann würde diese Quellen gewiß noch anders lesen und ihnen noch mehr Aufschlüsse entnehmen, sie mit mehr und eindringenderer Kritik begleiten, weil sich ihm all diese mitgetheilten Einzelheiten mehr zum Gesamtbilde einer äußeren Tätigkeit, mit Vorzügen und Schwächen, ergänzen. Tornius tritt als Kritiker mehr zurück und sucht vor allem die künstlerischen Anschauungen, Ueberzeugungen — gewissermaßen die Aesthetik Goethischer Dramaturgie zu geben, nicht so sehr die Art seiner dramaturgischen Tätigkeit zu kennzeichnen, seine Praxis, seine Art, das auf Grund seines Prinzips Gewollte in Erscheinung um-

zuzeigen; obgleich er natürlich auch diese Seite des Themas in dem kürzeren zweiten Teil des Buches („Goethe und die Bühne“ mit den Unterabteilungen: „Goethes Theorie der Schauspielkunst“, „Goethe als Oberregisseur“) nicht uninteressant behandelt.

Im allgemeinen gewinnt der Leser wohl den Eindruck, daß des Verfassers Teilnahme und seine Beherrschung des Stoffes doch größer ist in den auch rein literar-historisch zu erledigenden Kapiteln, die Goethes Bühnenbearbeitungen auf dem Papier — den „Mahomet“ und „Tancred“ Voltaires, den „Götz“, „Romeo und Julia“ und die Kogebueschen Stücke „Der Schutzgeist“ und „Die Bestohlenen“ — behandeln. Hier ist freilich das dramaturgische Interesse fast überall gering, und selbst nicht einmal die berühmt gewordenen Mißgriffe (wie die Lyrisierung der „Romeo-und-Julia“-Exposition) sind belehrend. Reicher, auch an zeitgeschichtlichen, kulturellen Aufschlüssen, ist das Kapitel über „Goethe und das Repertoire“. Doch, wie immer man durch das Goethische Lebenswerk eine Linie ziehen mag, welche Seite seines Schaffens oder Tuns man gesondert herauslöse — es wiederholt sich stets: man hat keine Einseitigkeit, keine Teilbetätigung vor sich, sondern eine Leistung, die für einen mittleren Menschen vollauf als Hauptbeschäftigung genügt hätte. Von diesem gewiß nicht fehlerlosen Dramaturgen würde sicher auch zu reden sein, wenn er nicht Goethe gewesen wäre. Eine hübsche Briefstelle, mit der der Regisseur Goethe Schlegel gegenüber sein dekorativ breites Ausgestalten des Leichenzuges im „Cäsar“ begründet, sei ange-

zogen: „— daß ich dadurch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verschaffen und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen hoffe.“

Theaterleiter Laube

Jede junge Disziplin sendet, sobald sie beginnt, anerkannt, gar universitätsfähig zu werden, ein Würzelchen hinab in den Boden, der sie trägt: sie schreibt ihre Geschichte, nimmt sich historisch. Es gab nicht lange eine Psychologie, als es auch schon eine Geschichte der Psychologie gab. Vielleicht ist das ein wenig Ahnenkultus, betonte Zurückdatierung der Existenz in die Zeiten, da diese Existenz noch nicht öffentlich gesehen, nicht anerkannt wurde: man will nicht von gestern sein! Vielleicht geschieht es noch mehr aus dem Gefühl heraus, daß die Geschichte gar die älteste Form der Wissenschaft ist, weil sie sich mit reiner Vergangenheit beschäftigt.

Das Leben, das noch um seiner selbst willen lebt, aus dunklem Urwillen heraus sich überholt, steht immer in einem Gegensatz zum Forschen und Erkennen. Erst das vergangene Leben hält still, läßt aus sich gültige Erkenntnisergebnisse schöpfen. Und da jungen Disziplinen noch immer eine Zeitlang der Charakter des Unwissenschaftlichen anhaftet, streben sie schnell zum Historischen. Als Lehrfach an der Universität ist die Dramaturgie erst einige Jahre alt und meines Wissens nur in Jena vertreten.

Es dürfte eine ihrer ersten historischen Schriften sein, zugleich gewiß wohl die erste Doktorarbeit über praktische Dramaturgie, die Dr. Georg Altman über „Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung“ verfaßt hat. Es ist charakteristisch, daß diese Arbeit noch in einem Schriftenzyklus literarhistorischen Themas (den „Schriften der literarhistorischen Gesellschaft in Bonn“) hat Unterkunft suchen müssen. Die Ablösung der Dramaturgie von der Literaturgeschichte ist äußerlich noch nicht ganz vollzogen. Inhaltlich ist sie es in dieser Schrift, die zu den ganz wenigen Doktordissertationen gehört, die auch außerhalb der Wissenschaft Leser verdienen und finden werden. Freilich nur im Bereich näherer Interessenten des Theaters; denn sie geht in alle, von jetzt aus noch feststellbaren Einzelheiten der Laubischen Theaterleitung, seiner Regietätigkeit im besonderen, ausführlich ein. Der Verfasser führt mit einem kurzen theatergeschichtlichen Exkurs, der die wichtigsten Daten zum Austausch des „Vorstehers“, „Aufsehers“ — unseres Regisseurs und Dramaturgen — zusammenstellt und besonders in seiner, wenn auch einseitigen, doch keinesfalls ganz irrthümlichen, Auffassung der Goethischen Bühnentätigkeit interessant ist, auf Laube hin, dessen Prinzip und Praxis er nun, schematisch zwar, doch anschaulich und lebendig darstellt. Nach allen Seiten: vom Spielplan im ganzen bis zum Vorbereiten und Herausbringen des einzelnen Werkes. Neben Laubes eigenen Schriften und den Statistiken sind Schauspieler-Memoiren seine vorzüglichste Quelle. Das kurze, allzu summarische Schlußkapitel „Von den Nachfolgern“, das vor

allem auf Dingelstedt hinweist, mag dem Gefühl entsprungen sein, daß man Laubes Art fast nur im Zusammenhalt mit der komplementären Erscheinung Dingelstedts ganz charakterisieren könne. Auch hier findet sich die bei uns so häufige dualistische Spaltung der Spitze einer Sache in zwei Männer, statt des einen Erfüllers! Und es ist wahrscheinlich, daß ein Werk, das mehr sein will als ein Beitrag, Laube und Dingelstedt wird in eine Betrachtung zusammenfassen müssen. Sehr erfreulich ist in der kleinen Schrift auch die energische Ablehnung des schlechten Theaterstückschreibers Laube. Dabei läuft dem Verfasser aber ein Irrtum unter: er zitiert Hebbels Wort über Struensee, der, im Gegensatz zu Hamlet, „vor lauter Handeln nicht zum Denken käme“ — als eine Kritik über Laubes „Struensee“. Das ist unrichtig. Hebbel spricht nur über den Stoff und charakterisiert mit diesem Wort die für den Dramatiker wesentlichste Seite des geschichtlichen Struensee.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorspruch: Das Theater	VII
Zwei Vorträge	
Das Drama (1910)	3
Das Schaffen des dramatischen Dichters (1913)	24
Intermezzo	
Faust, Nachspiel auf dem Lande (1908)	45
Vier Thesen (1906)	
Kunst und Notwendigkeit: Der Wille zum Zwang	59
Die Entwicklung der Kunst	62
Der Fall im Drama	66
Die Entartung des Dramas in die Idee	71
Ein Widerruf?	
Der Zufall im Drama (1913)	79
Der Dichter und die Bühne	
Der Dramatiker und die Bühne (1910)	89
Der Dichter und der Schauspieler (1912)	93
Ueber Regiekunst (1911)	101
Theater	
Die Maske (1912)	111
Bild und Drama (1910)	115
Theaterfragen (1910)	122
Das Spiel von Oberammergau (1910)	128

	Seite
Ueber Volksschauspiele (1913)	137
Marionetten (1910)	146
Hölderlins „Tod des Empedokles“ als Bühnenstück (1910)	155
Ueber die Bühnendarstellung Hebbelscher Werke (1913) .	164
Ein Nachwort zum Münchener Künstlertheater (1908) .	171
Die Theaterreise (1911)	174
Eine Jahrhundertbetrachtung	
Hebbel (1913)	187
Aphorismen eines Dramatikers	
Bewußtheit des Dichters	207
Form	208
Goldene Zeitalter	210
Selbständigkeit des Kunstwerkes	211
Das Symbol	212
Der innere Zuschauer	212
Das Teuflische und Groteske	213
Astrologie	214
Das Rätsel	216
Die Illusion	219
Der Ursprung des Dialogs	220
Aufgabe der dramatischen Aesthetik	220
Der Tragiker	220
Der anthropozentrische Standpunkt	221
Entwicklung des Dramas	222
Leidenschaft	223
Verkehr des Dramatikers mit seinen Gestalten	223
Vorbereitung im Drama	224
Konflikt	225
Nebenfiguren	225
Katastrophe	226
Temperament an falscher Stelle	226
Charakterdarsteller und Held	227
Vortragskunst	227

	Seite
Gegner	230
Psychisches Einreihen	230
Der erste Eindruck	232
Entfremdung	233
Der Mensch unter Menschen	233
Die Lebensalter	233
Phantome	234
Die Erfolgreichen	234
Das Tragische in Kleist	235
Doppelte Quelle	236
Tadel der Zeitgenossen	236
Theaterkritik der Tagesblätter	237
Zwei Antworten auf Rundfragen I, II	239

Rezensionen

„Lysistrata“ und „Die Vögel“	245
Ein Krippenspiel	248
Der älteste Oberammergauer Text	251
Ein Drama Marlowes	254
Die Opferung des Gefangenen	265
Amphitryon	268
Poccis Komödien	272
Zur Hebbel-Säkular-Ausgabe	275
Chastelard	277
Der König Kandaules	281
König Schrei	284
Quatembernacht	287
Vom Künstlerdrama	290
Fiorenza	293
Doctor Eisenbart	296
Peter von Rußland	300
Herzog Boccaneras Ende	303
Odysseus und Nausikaa	306
Von der Kunst des Theaters	310

	Seite
Eine Aesthetik des Tragischen	312
Zur Dramaturgie der Münchener Shakespeare-Bühne . .	315
Dramaturgie der Massen	319
Schauspielernotizen	323
Ueber das Schaffen des Schauspielers	326
Bedenken wider Shakespeare	336
Das neue Shakespeare-Evangelium	344
Verbrecher bei Shakespeare	347
Französisches Theater der Vergangenheit	350
Goethe als Dramaturg	353
Theaterleiter Laube	356

Vom selben Verfasser erschienen:

Dramen:

Mein Fürst!

Der Besiegte.

Der Gast.

Der Jude von Konstanz, 2. Auflage.

Bertauschte Seelen oder Die Komödie der Auferstehungen,
2. Auflage.

Gefährliche Liebe.

(Sämtlich im Verlag Georg Müller in München.)

Meroe. (Verlag Dr. Wedekind & Co., Berlin.)

Der Tod des Empedokles von Hölderlin, bearbeitet.

(Insel-Verlag, Leipzig.)

Gedichte:

Frühlingsfahrt.

Hohenklingen.

Der Spiegel, 2. Auflage.

Neue Gedichte.

(Sämtlich im Verlag Georg Müller in München.)

Prosa:

Der Bodensee. (Karl Krabbe, Stuttgart.)

Sommertage (am Bodensee). (Verlag Neuß & Jtta, Konstanz.)

Droste-Hülshoff. } (Schuster & Loeffler, Berlin.)

Hebbel, 2. Auflage. }

Deutsche Mystiker. (Marquard & Co., Berlin.)

Gedanken zum Drama. } (Georg Müller Verlag, München.)

Die unsichtbare Bibliothek. }

Von Wilhelm von Scholz wurden eingeleitet und herausgegeben:

Deutsches Balladenbuch. (Georg Müller Verlag, München.)

Annette von Droste, ausgewählte Gedichte. } (Eugen Diederichs

Strophen Günthers. }

in Jena.)

Druck von Mancke und Zahn in Rudolstadt

PN
1623
S35

Scholz, Wilhelm von
Gedanken zum Drama

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
